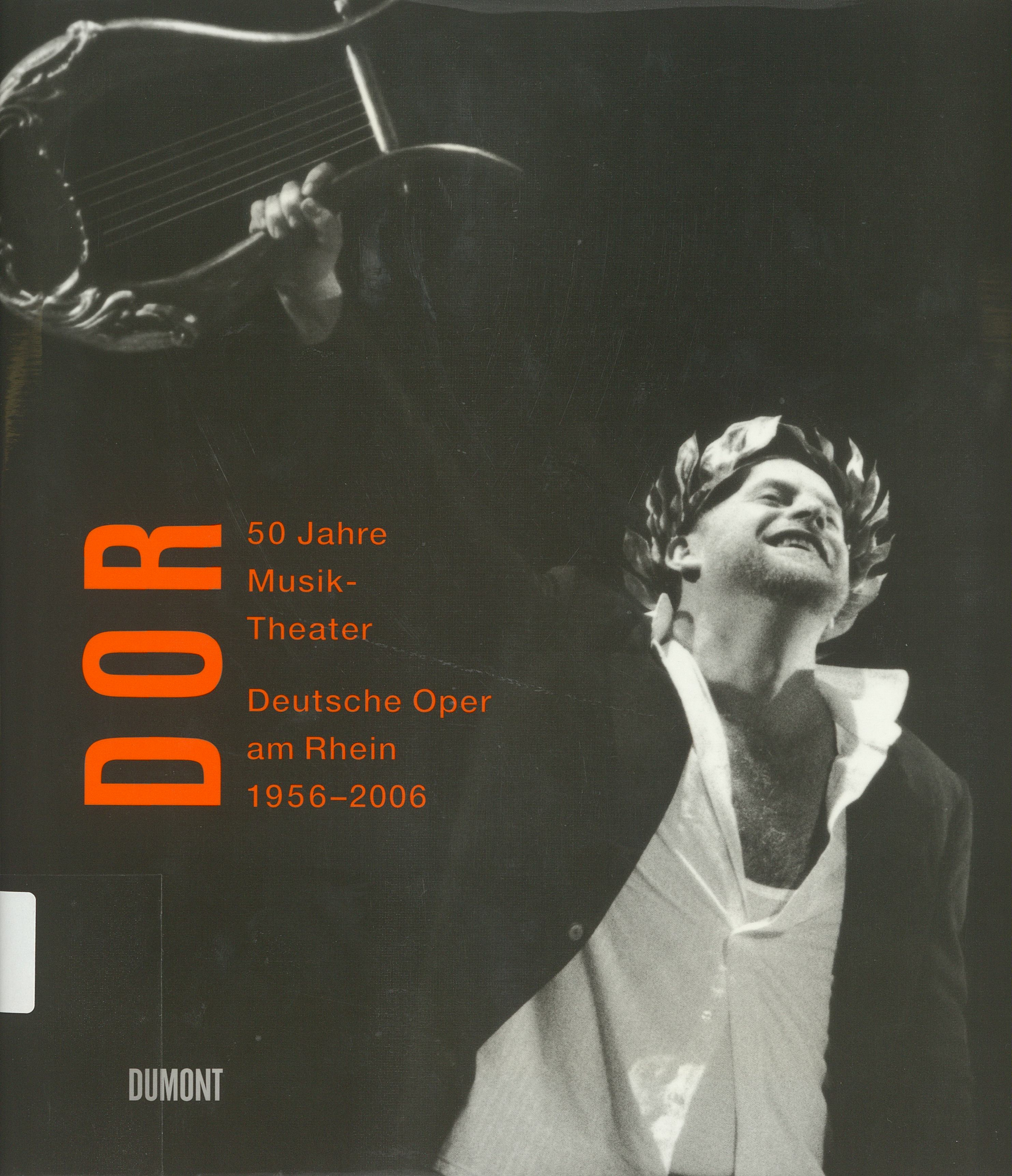


DOR

50 Jahre Musik-Theater

Deutsche Oper am Rhein 1956–2006

DUMONT

„Orpheus steigt herab“ – das ist nicht nur ein Szenenfoto, das den Buchtitel „50 Jahre Deutsche Oper am Rhein“ schmückt, das ist Motto und Programm zugleich für ein Opernhaus mit internationaler Beachtung und Anerkennung.

Die Rheinoper: ein Zwei-Städte-Institut mit beispielhafter Kooperation über einen ununterbrochenen Zeitraum von 50 Jahren, profiliert durch legendäre Sängerprominenz, ausgewiesene Dirigenten-Elite und veritable Musiktheater-Regisseure von Format.

Dieser Band, erschienen zur „Goldenen Hochzeit“ der beiden Häuser in Düsseldorf und Duisburg, erzählt aus unterschiedlichster Perspektive von diesem einzigartigen, orpheischen „Arkadien an Rhein und Ruhr“.

Mit umfangreichen Bild- und Tondokumenten, die zum Teil noch nie veröffentlicht worden sind, einer lückenlosen Chronik von 50 Jahren exemplarischen Musiktheaters mit einem großen Ensemble, wie es heute kaum noch in Europa zu finden ist und Beiträgen namhafter Autoren, wird ein beeindruckendes Kapitel deutscher Kultur-Geschichte aufgeschlagen.

Und das nicht als eine der sonst üblichen, im Brei des Eigenlobs erstickenden Jubiläumsfestschriften, sondern als ein zuweilen durchaus im Detail kritisch betrachtetes Kompendium des Musiktheaters (siehe „Beckmessers Preislied“), das sowohl den ambitionierten Opernbesucher als auch den Fachmann einlädt, darin zu stöbern und fündig zu werden.

Für den Leser bedeutet das nicht nur unterhalten zu werden, was durchaus von der Redaktion beabsichtigt zu sein scheint, sondern vor allem auch die Möglichkeit der Identifikation mit dem Medium Musiktheater im allgemeinen und der Deutschen Oper am Rhein im besonderen.

Da wird zum Beispiel die 50jährige Ballett-Geschichte der Rheinoper von einem der profilierten Kenner und Kritiker der internationalen Ballettszene spannend dargestellt: Jochen Schmidt. Den gleichen Zeitraum lässt der Verfasser des renommierten vierbändigen „Opernführers für Fortgeschrittene“, Dr. Ulrich Schreiber Revue passieren. C. Bernd Sucher, Feuilletonredakteur der Süddeutschen Zeitung und bekannter Schriftsteller, beleuchtet das Kapitel „Literatur und Musik“ mit der ihm eigenen, stilistisch fein geschliffenen Feder.

Sechs zeitgenössische Komponisten, die an der Rheinoper in der Ära Richter erfolgreich ur- oder erstaufgeführt wurden, geben hier ihre Visitenkarten ab und berichten über unterschiedlichste Opern-Erfahrungen: Giorgio Battistelli, Peter Eötvös, Gerhard Stäbler, Jürg Baur, Mauricio Kagel und Christian Jost.

„50 Jahre DOR“ vereint zahlreiche kompetente Autoren zu einem Chor von Kennern der Materie, aus Wissenschaft, Wirtschaft, Politik, Technik und Kultur, die alle, auf ihre ganz besondere und persönliche Weise, die Geschichte der Rheinoper erzählen.

Der Duisburger Alt-Oberbürgermeister Josef Krings, einer der Gründungsväter der Rheinoper, darf selbstverständlich in diesem Opern-Konzert nicht fehlen. Er berichtet als engagierter Zeitzeuge, dass das Duett der beiden Träger-Städte der Rheinoper nicht immer Wohlklang produzierte, auch das ist dokumentiert.

In diesen manchmal turbulenten „Szenen einer Ehe“ gab es einige wechselhafte Momente von politischen Zweifeln, Missgunst und Argwohn. Doch letztendlich gelang es stets, zum harmonischen Schluss-Akkord zurück zu finden. Dass das „politische Lied immer auch ein garstig' Lied“ sei, wird hier überzeugend widerlegt.

Die beigefügten Tondokumente auf zwei CDs sind ebenso exemplarisch wie das ganze Buch. Die musikalische Zeitreise über 50 Jahre, zu der uns der ehemals langjährige Chefredakteur des Fono Forums Thomas Voigt einlädt, ist reich mit exquisiten Raritäten bestückt, und wird Hörer und Leser gleichermaßen erstaunen und begeistern.

© Michael Leinert

DOR

50 Jahre
Musik-
Theater

Deutsche Oper
am Rhein
1956–2006

DOR

50 Jahre Musik-Theater

Deutsche Oper am Rhein 1956–2006

SCHWEIZ THEATERSAMMLUNG
4106991
+2 CD's 342/1
342/2

DUMONT

Inhalt

Jürgen Rüttgers
6 Grußwort

Joachim Erwin
8 Grußwort

Adolf Sauerland
10 Grußwort

Klaus Zehelein
12 Zum DOR Jubiläum

Gerard Mortier
16 Die Deutsche Oper am Rhein,
meine exzellente Lehrschule

Tobias Richter
20 Beckmessers Preislied auf
die Deutsche Oper am Rhein

Ulrich Schreiber
22 Wider die Furie des Verschwindens –
Persönlicher Rückblick eines Kritikers

Wolfram Goertz
44 Zwischen Göttern und Kühlschränken

Jochen Schmidt
48 Hüter einer großen Tradition:
50 Jahre Ballett der Deutschen Oper am Rhein

58 Composers in Residence
Giorgio Battistelli 59
Von der Notwendigkeit,
Utopien und Freiräume
für die Kunst zu ermöglichen
Peter Eötvös 60
Der Komponist der deutschen
Erstaufführung der „Drei Schwestern"
gratuliert
Gerhard Stäbler 61
Seile spannen und festkleben!
Mauricio Kagel 65
Einige Gedanken über
„Theater und Musik"
Christian Jost 66
Ein Komponist im „Räderwerk"
der Rheinoper
Jürg Baur 67
Der Roman mit dem Kontrabass

C. Bernd Sucher
68 Das Musik-Drama: Am Anfang
war der Dichter! Am Anfang
war der Komponist!

Josef Krings
74 Die Gründung der
Deutschen Oper am Rhein

Reinhard Manter
80 Musiktheater im
zeitgeschichtlichen Kontext

Bildchronik
90 50 Jahre DOR

Dieter H. Vogel
140 Möglichkeiten und Grenzen
des Kultursponsorings

Michael Tegethoff
144 Die Duisburger Philharmoniker

Elisabeth von Leliwa
152 Die Düsseldorfer Symphoniker –
50 Jahre mit der Deutschen Oper am Rhein

Barbara Olschner / Elimar Köster
156 Der Opernchor der Deutschen Oper am Rhein

Sacha Wagner
160 45 Jahre Nachwuchsförderung an der Deutschen
Oper am Rhein – Das Opernstudio der Deutschen Oper am Rhein und das Junge Ensemble
Rheinoper 1961–2006

Thomas Voigt / Lotte Zahn
164 Momente atemloser Stille

Karin Thönnissen
170 Bühne und Gegenbühne –
Die Selbstinszenierung des Publikums

Joseph Anton Kruse
180 Düsseldorfer Spiegelungen: Heinrich Heine
und Robert Schumann zum 150. Todesjahr

Johanna Dombois
184 Scheinschwangerschaften –
Neue Technologien im klassischen
Musiktheater

Matthias Nitsche
196 ROM Die RheinOperMobil – eine temporäre
Spielstätte für die Deutsche Oper am Rhein

Thomas Voigt
200 50 Jahre Deutsche Oper am Rhein
Live-Aufnahmen 1956–2006

210 Dokumentation
50 Jahre Deutsche Oper am Rhein 1956–2006

262 Register 1956–2006

296 Impressum

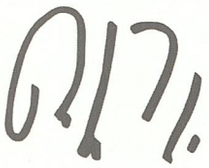
Grußwort des Ministerpräsidenten des Landes Nordrhein-Westfalen

Glückwunsch – nicht nur für die 50 Jahre Ihres Bestehens! Die Deutsche Oper am Rhein in den Städten Düsseldorf und Duisburg ist seit ihrer Gründung 1956 eines der bedeutendsten Opernhäuser Deutschlands und auch Europas. Mit einem hochrangigen Solistenensemble, seinem Repertoire und zwei exzellenten Orchestern in Düsseldorf und Duisburg hat das Haus sich zu einer internationalen Bühne von Weltruf entwickelt.

Im Vergleich zu großen Opernhäusern anderer Metropolen fällt außerdem die besondere Leistungsstärke auf. In den beiden Spielorten Düsseldorf und Duisburg können jährlich über 320 Aufführungen gezeigt werden, davon acht bis zehn Neuproduktionen und rund 40 Inszenierungen aus dem Repertoire. Diese Leistung, verbunden mit der bei diesem Haus schon als üblich zu bezeichnenden hohen Qualität in der Darbietung, verdient besondere Hervorhebung. Denn auch die Oper ist wie jedes Theater in erster Linie für die Zuschauer da, die auch die Möglichkeit haben müssen, die Aufführungen zu besuchen.

Zu diesem Erfolg trägt auch die vorbildliche Kooperation in einer Theatergemeinschaft zweier großer Trägerstädte bei, die der Oper wirtschaftlich günstige Bedingungen einräumt, die sie effektiv nutzen kann. Hervorzuheben ist ferner die Nachwuchspflege. Das derzeit größte Sängerensemble Deutschlands besteht neben international renommierten Sängerinnen und Sängern aus vielen jungen Künstlerinnen und Künstlern, die dann oft von Düsseldorf und Duisburg aus ihre internationale Karriere starten. Das Rheinopernballett schließlich gehört zu den Spitzenensembles in Europa. Es ist im klassischen Ballett mit anderen Häusern führend und wagt sich häufig weit in die Moderne hinaus.

Auf findige Weise hat die Rheinoper ihre Kreativität auch gegenwärtig unter Beweis gestellt: Der durch Sanierung erzwungene Umzug hat sich aus einer technischen Notsituation zu einem Ereignis von großer Attraktivität gewandelt. Die Spielstätte RheinOperMobil (ROM) gibt den Stücken eine eigene künstlerische Variante, die dem Publikum eine frappierende Nähe zum Geschehen auf der Bühne in neuartiger Atmosphäre ermöglicht. Aus einer „Ersatzspielstätte" wird ein „besonderes Haus". Der Nebeneffekt, dass ich von meinem Büro praktisch täglich auf ROM sehen kann, freut mich besonders. An dieses Theater täglich erinnert zu werden, ist schon ein spezieller Tagesbeginn.



Ihr Jürgen Rüttgers

Grußwort des Oberbürgermeisters der Landeshauptstadt Düsseldorf

Am 29. September 1956 fand die Festveranstaltung zur Aufnahme des Spielbetriebs der Deutschen Oper am Rhein Theatergemeinschaft Düsseldorf-Duisburg im Opernhaus Düsseldorf statt. In Anwesenheit von Herrn Bundespräsident Prof. Theodor Heuss dirigierte Karl Böhm *Elektra.*

In den 50 Jahren ihres Bestehens hat sich die Deutsche Oper am Rhein zu einer festen Größe unter den Häusern Deutschlands entwickelt. Durch die weitsichtige Entscheidung der politischen Vertreter der Städte Düsseldorf und Duisburg konnte im April 1955 der erste Theatergemeinschaftsvertrag unterzeichnet werden. Immer wieder wird das Zwei-Städte-Institut als Modellfall für Kooperationen und als Beispiel für eine effektive Theaterstruktur genannt.

Die Theaterehe Düsseldorf-Duisburg ermöglicht es, in beiden Städten ein Theater auf hohem Niveau bei kostengünstigen Strukturen anzubieten. Mit dem Neubau der Theaterwerkstätten und der Probebühnen in Duisburg auf halbem Wege zwischen beiden Häusern und deren Eröffnung im Dezember 2002 konnte die Theaterehe nochmals gefestigt werden. Etwa ein Jahr später, im November 2003, wurde die nicht mehr zeitgemäße Rechtsform einer Gesellschaft bürgerlichen Rechts zugunsten einer gemeinnützigen GmbH aufgegeben. Am 27. November 2003 wurde der Gesellschaftsvertrag unterzeichnet. Neben den Städten Düsseldorf und Duisburg ist – und dies ist einmalig in der kulturpolitischen Landschaft – der Freundeskreis Mitgesellschafter geworden. Auch Letzterer ist dabei klare rechtliche Verpflichtungen gegenüber der Gesellschaft eingegangen. Die Änderung der Rechtsform konnte nach vielen Jahren der Diskussion erreicht werden. Heute zeigt sich, dass dies die einzig richtige Entscheidung war: Das Interesse der Generalintendanz und der Geschäftsführung der Deutschen Oper am Rhein an einem nicht nur, aber auch besucherorientierten Spielplan zeigt, dass das Bewusstsein für die Notwendigkeit der Einnahmeerzielung ebenso gewachsen ist wie das Kostenbewusstsein auf der Ausgabenseite. Mit der Sanierung des Opernhauses Düsseldorf für ca. 25 Mio. Euro in diesem Jahr wird das Haus auch technisch auf den neuesten Stand gebracht.

Auf beiden Bühnen – in Düsseldorf und Duisburg – wurden und werden großartige Inszenierungen gezeigt, viele namhafte Künstlerinnen und Künstler waren Mitglied des Ensembles, blieben dem Haus auch treu, als sie oftmals von Düsseldorf/Duisburg aus ihre Weltkarriere starteten. Durch Gastspiele im In- und Ausland ist die Deutsche Oper am Rhein ein wichtiger Botschafter der Städte Düsseldorf und Duisburg. Kooperationen mit anderen Theatern und der Austausch von Inszenierungen wurden unter der Intendanz von Prof. Tobias Richter erheblich verstärkt. Die herausragenden Leistungen der Theatergemeinschaft können nur dank des überaus hohen Engagements von Theaterleitung wie den Mitgliedern des Ensembles und den übrigen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Hauses erreicht werden. Für diesen großartigen Einsatz sei an dieser Stelle einmal herzlich gedankt.

Joachim Erwin
Oberbürgermeister der
Landeshauptstadt Düsseldorf

Grußwort des Oberbürgermeisters der Stadt Duisburg

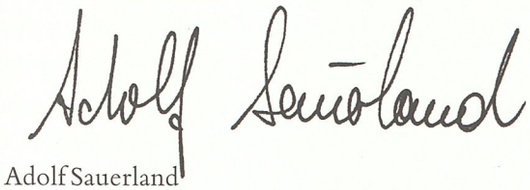
Es ist heute so viel von „Interkommunaler Zusammenarbeit“ die Rede. Mit schöner Regelmäßigkeit und immer wieder neu entdecken Politiker die Kooperation zwischen den Städten als echtes Zukunftsmodell – auf der Suche nach den berühmten „Synergieeffekten“, zur Wahrung wertvoller Standards in Zeiten knappen Geldes, zur Steigerung der Qualität über dasjenige Maß hinaus, das die Städte jeweils für sich bereitstellen können. Die Idee, dass unsere Städte vor allem gemeinsam stark sind, ist gut, aber keineswegs neu.

Schon vor einem halben Jahrhundert begründeten Düsseldorf und Duisburg ihre Theaterehe, die Deutsche Oper am Rhein, als Theatergemeinschaft zweier benachbarter, vielfältig verbundener Städte. Und bei aller Unterschiedlichkeit sind sie bis heute auch durch ein gemeinsames Verständnis dessen verbunden, was zu einer Stadt, die diesen Namen verdient, nun einmal gehört: Oper, Operette, Musical und Ballett, die ganze großartige Vielfalt des Musiktheaters. Und zwar nicht irgendwie, sondern auf hohem, weit über die Region hinausstrahlendem künstlerischen Rang.

„Das große Spiel der Welt“, das uns reicher in uns selbst zurückkehren lässt, wie es im Sinnspruch auf dem Giebel des Duisburger Opernhauses heißt, verdanken inzwischen Generationen von Düsseldorfern und Duisburgern einer vor 50 Jahren ins Leben umgesetzten Idee, die bis heute nichts von ihrer Überzeugungskraft verloren hat. Ich freue mich, der Deutschen Oper am Rhein zum ersten halben Jahrhundert einer Geschichte gratulieren zu dürfen, die das Haus längst in die erste Liga der deutschen Musiktheater geführt hat.

Dank und Anerkennung im Namen einer halben Million Duisburgerinnen und Duisburger, aber auch im Namen vieler Fans am Niederrhein und im Ruhrgebiet gelten jedem einzelnen Mitarbeiter, jeder einzelnen Mitarbeiterin der Theatergemeinschaft, ganz gleich, ob er oder sie im Intendantenzimmer, in Büros oder Werkstätten, in Bühnentechnik oder an der Theaterkasse den Arbeitsplatz hat. Mein ganz besonders herzlicher Gruß gilt aber natürlich den Künstlerinnen und Künstlern auf den Bühnen beider Städte. Um sie dreht sich letztlich alles; wenn sich der Vorhang öffnet, stehen sie im Rampenlicht. Wie kein anderer sind sie es, die das Profil der Deutschen Oper am Rhein mit ihrer Leidenschaft für die Kunst und ihren außerordentlichen Gaben prägen.

„Wer ein Theater füllen will, bedient sich der Dramaturgie. Um es zu leeren, genügt Ideologie“, heißt es in einem geflügelten Wort. Die Deutsche Oper am Rhein ist ein angenehm unideologisches Haus, für das Verpflichtung gegenüber dem Werk und moderne Theatersprache kaum einmal in Widerspruch traten. So konnte und kann sich die Deutsche Oper am Rhein stets eines begeisterten, treuen Publikums und dicht besetzter Reihen sicher sein. Der Erfolg (erstens) beim Publikum und (zweitens) bei der Kritik gibt ihrer Arbeit und dem „Modell DOR“, das sie erst ermöglicht, seit fünf Jahrzehnten recht. Ich bin auch künftig gern dabei, wenn sich der Vorhang teilt, und gratuliere von Herzen.



Adolf Sauerland
Oberbürgermeister der Stadt Duisburg

Zum DOR Jubiläum

Die Theaterehe Düsseldorf-Duisburg verdankt sich der Einsicht beider Partner, den tradierten Eigensinn kommunalzentristischen Denkens aufzugeben zugunsten eines Gemeinsamen, das nun sein 50-jähriges Bestehen feiern kann: Herzlichen Glückwunsch, ad multos annos! Dass der Rhein als Verbindendes beider Städte in seinen Namen aufgenommen wurde, betont die spezifische Erweiterung kommunaler Horizonte.* Düsseldorfs und Duisburgs Zusammengehen schuf eine „Deutsche Oper am Rhein", die von Beginn an zu den bestimmenden Häusern in Deutschland zählt. Der Wunsch, dass diese Theatergemeinschaft noch lange bestehen möge, setzt allerdings den Gedanken an aktuelle Auseinandersetzungen über zu verändernde Theaterstrukturen frei.

Die Vergegenwärtigung der Geschichte der Düsseldorf-Duisburger Theatergemeinschaft „Deutsche Oper am Rhein" heißt, sich jener akuten Theaterstruktur-Debatte zu stellen, die unter dem Diktat der immer knapper werdenden öffentlichen Gelder Theaterfusionen bereits realisiert hat oder, wie gegenwärtig das Gerede über ein Zusammengehen des Oldenburger und des Bremer, des Rostocker und des Schweriner Theaters zeigt, projektiert. In der Tat könnte das 50-jährige Bestehen der Deutschen Oper am Rhein die heutigen Fusionsvorstellungen praktisch und argumentativ untermauern, wären da nicht die unterschiedlichen und nicht zu vergleichenden historischen Voraussetzungen, die 1956 von 2006 trennen, so wie sich sicherlich der Aufbau der Kunst- und Kulturinstitutionen im Nachkriegsdeutschland von deren Abbau im 2. Jahrtausend unterscheidet. Wurde mit der Gründung der Düsseldorf-Duisburger Theatergemeinschaft die Chance erarbeitet und genutzt, trotz anderer sozial-gesellschaftlicher Prioritäten große Opernkunst langfristig in beiden fast gleich großen Städten zu ermöglichen, so geht es bei den gegenwärtigen „Vorschlägen" darum, den kleinsten gemeinsamen Nenner zu finden, um Etat-Kürzungen als zukunftsweisende „Reformen" zu realisieren.

Selbstverständlich können oder müssen sich Kulturlandschaften verändern, um gesellschaftliche Veränderungen oder Umbrüche zu reflektieren; das Problem heute ist jedoch, unter welchen Zielvorstellungen dies geschieht. Als die Städte Düsseldorf und Duisburg 1954 sich anschickten, eine Theatergemeinschaft auf den Weg zu bringen, geschah dies unter zwei Voraussetzungen: Zum einen gab es eine historische Dimension, welche beide Städte in der Vergangenheit durch ein gemeinsam betriebenes Theater in den Jahren von 1886 bis 1921 verband; zum anderen – und dies war ausschlaggebend – stand das künstlerische Niveau zur Debatte, das durch ein Zusammengehen der benachbarten Städte zu steigern und auch zu erhalten sei.

Heute müssen wir eine gravierende Perspektivenverschiebung gegenüber der damaligen Debatte konstatieren: Das Primat ökonomischen Denkens und Handelns, das sich gesamtgesellschaftlich durchgesetzt hat, diktiert jetzt die Inhalte sowohl des Geredes als auch der seriöseren Vorstellungen über den Umbau künstlerischer Arbeitsbedingungen. Kunst wird so gleichsam zum Appendix wirtschaftlicher Gegebenheiten, sie hat sich deren System anzugleichen oder unterzuordnen, hat deren Reform-Vernunft zu gehorchen. Die Folge davon ist nicht nur, dass diese „Rationalisierung" oft einem Kahlschlag gleichkommt, indem sie weiteren Tür und Tor öffnet, sondern dass dieses Fait accompli die Köpfe doppelt besetzt und nicht zuletzt im vorauseilenden Gehorsam vieler Theatermacher selbst die ökonomische Vernünftigkeit bestätigt.

Unter welchen Bedingungen die Strukturveränderungen von Opern-Schauspiel-Orchesterarbeit zu denken ist, zeigte auch die Gründung der „Deutschen Oper am Rhein". Heute – unter dem Druck wirtschaftlicher Schwierigkeiten – ist noch mehr als damals, als man wiederaufbaute, was die selbstverschuldete Unmündigkeit zerstörte, vonnöten, wenn es darum geht, wie unsere Institutionen die gesellschaftlichen Veränderungen für eine Praxis zu reflektieren haben: Die historischen, gesellschaftlichen und ästhetischen Voraussetzungen auf Neustrukturierungen hin intensiv zu befragen, um das nicht preiszugeben, was Oper, Ballett, Schauspiel und Konzert für unseren gemeinsamen

* Erinnert werden kann daran, dass dieser Fluss für zwei Komponisten von Bedeutung war, dachte doch Richard Wagner daran, seinen in Arbeit befindlichen „Ring" in einer Baracke am Rheinufer nur einmal aufzuführen, um sie mit dem Ende der „Götterdämmerung" in Flammen aufgehen zu lassen, und Bernd Alois Zimmermanns Überlegungen zu einem neuartigen Theater ließ ihn eine rheinüberspannende Opernarchitektur imaginieren.

Lebenszusammenhang bedeuten. Diese Künste des Momentanen bewahren in der Gegenwart das Vergangene als Geschichte des Menschen, die Geschichten seiner Hoffnungen und Träume, seine Empörungen und Niederlagen in der Aufforderung, sein Leben selbst zu gestalten. Theater und Konzertsäle sind Orte der Begegnung und Vermittlung von Vergangenheit und Gegenwart im Fragen nach unserer Zukunft. Geben wir diese Orte einfach auf, indem wir sie ausschließlich der Aufrechnung von Kosten und Nutzen unterziehen, verraten wir jenen Teil unseres Lebens, der unsere Erinnerung, das je Unwiederbringliche, als Voraussetzung unserer Existenz wachhält.

Bernd Alois
Zimmermann
„Die Soldaten" (1971)
Ballettmeister
Erich Walter im
Gespräch mit Bernd
Alois Zimmermann
Foto: Fred Kliché

Die Deutsche Oper am Rhein, meine exzellente Lehrschule

Es gab noch keinen Thalys, aber einen alten kleinen Peugeot und dreieinhalbstündige Fahrten über die Autobahn: meine Studienzeit in den 60er Jahren war eine permanente Abwechslung zwischen Jura und Pilgerfahrten nach Köln und Düsseldorf. Meine gesamte Repertoirekenntnis, aber auch Einschätzung von Sängern, Regisseuren und Dirigenten habe ich den Spielplänen der beiden Opernhäuser in Köln und Düsseldorf zu verdanken: *Soldaten* Uraufführung in Köln, meine erste *Moses und Aaron* in Düsseldorf, Ponnelle und Mozart in Köln, Rossini und Ponnelle in Düsseldorf, István Kertèsz in Köln, Alberto Erede und Günther Wich in Düsseldorf. Am meisten allerdings war ich fasziniert vom unermesslichen Repertoire der Deutschen Oper am Rhein und ihrer Überfülle an wunderbaren Sängern.

Der Magier von dem allen war Grischa Barfuss, für mich lange Zeit Symbol eines idealen Intendanten. Meine damalige Faszination für die Deutsche Oper am Rhein inspirierte mich nach Abschluss meiner universitären Studien zu einem Reformplan für die Opern in Gent und Antwerpen; die ziemlich brachliegenden Institutionen sollten restrukturiert werden zu einer flämischen Oper an der Schelde. 20 Jahre später wurde dieser Plan Realität und ich Taufpate.

Es ging also ein erster Traum meines Lebens in Erfüllung, als Grischa Barfuss mich anlässlich eines Gastspiels der Deutschen Oper am Rhein mit Monteverdis *Krönung der Poppea* bei den Flämischen Festspielen, wo ich nach meinem Jurastudium zu arbeiten begonnen hatte, einlud, als Leiter des KBB zu seinem Team zu kommen.

Es wurde ein hartes, aber unentbehrliches Lehrjahr, wo ich die Fundamente für meine spätere Arbeit erlernen konnte. Ich war 27 Jahre alt und entdeckte ein Opernhaus mit einem Janáček-Zyklus, 14 Tagen zeitgenössische Oper von Dallapiccolas *Ulisse* bis Zimmermanns *Soldaten*, mit einem Strauss-Zyklus, was für permanente Salti mortali sorgte zwischen Ensembleproben, Orchesterdienst-Möglichkeiten und einem Shuttle zwischen den Häusern in Düsseldorf und Duisburg, die an sich schon zwei Welten darstellten.

Die Tage waren länger als die Nächte, es kam mir vor wie in Edgar Allen Poes Strudel des Moskoestroms, aber ich war fasziniert. Der Aufenthalt war kurz, aber die Lehrschule die bestmögliche: Durch die Begegnung mit einer Sängergeneration in einem Ensemble, von dem man heute leider nur noch träumen kann: Astrid Varnay, die mich sogar nach Wien einlud – zum *Besuch der alten Dame* –, Ursula Schröder-Feinen, Hans Hopf, Teresa Zylis-Gara, Karl Ridderbusch, Julia Hamari, Ugo Benelli, Trudeliese Schmidt, Bernd Weikl; die permanente Arbeit von Heinrich Wendel, Erich Walter, Georg Reinhardt, Bohumil Herlischka, die etwas spröde Sachlichkeit eines Günther Wich und der italienische Schmelz des Alberto Erede.

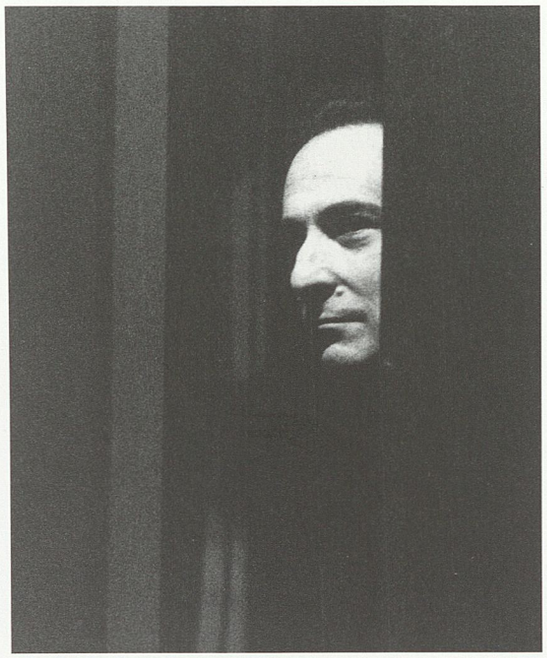
Diese Art von ‚Opern machen' ist heute nicht mehr möglich, und damals konnte man die ersten Risse in dieser Konstruktion schon sehen. Da Grischa Barfuss meine Bemerkungen diesbezüglich von einem „Novizen", wie er mich nannte, nicht so richtig schätzen konnte, folgte ich dem Lockruf Christoph von Dohnányis nach Frankfurt am Main, aber bleibe ihm bis heute dankbar für ein Lehrjahr, das ich jedem jungen Menschen, der in der Oper seine Laufbahn bilden will, heute noch wünsche.

Wenn wir darüber nachdenken, was Oper in einer Stadt in der Gegenwart sein kann, sollte man die Geschichte solcher Institutionen neu analysieren. Sie waren es, die nach dem Zusammenbruch im Zweiten Weltkrieg Sinn und Aufgabe des Theaters neu kommunizierten.

Sie können uns helfen, Modelle für die Zukunft der deutschen Opernlandschaft zu entwickeln, statt die permanente Geldnot dauernd zu bemängeln. Die Lösung liegt nicht

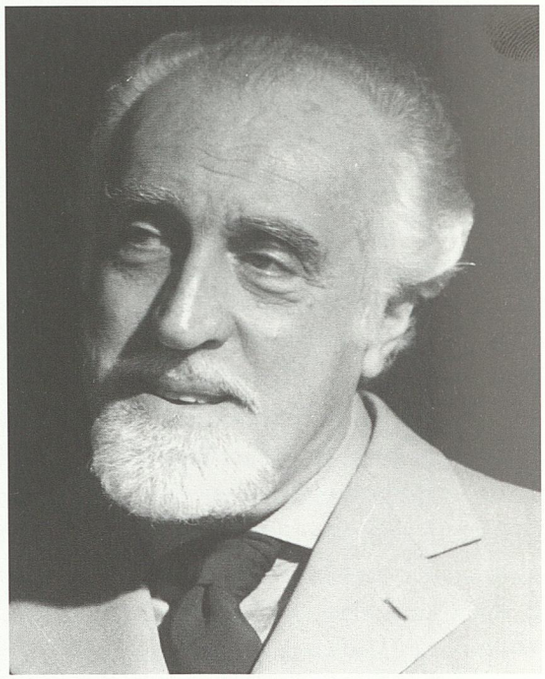
in immer neuen Inszenierungen, sondern im Befragen des Ensembles, in der erneuten Pflege des musikalischen Niveaus, im Überprüfen der Tarifverträge und in einer gründlichen Restrukturierung der Opernlandschaft.

Die Kö wird nie die Champs-Élysées, aber die Deutsche Oper am Rhein liegt ja an der Heinrich-Heine-Allee, und in seinen Schriften könnte man einiges erfahren über neue Wege zur Zukunft der deutschen Oper.



Grischa Barfuss
Generalintendant
Foto: Fred Kliché

Günther Wich
GMD 1965-1981
Probe „Die Soldaten"
von Bernd Alois
Zimmermann
Foto: Fred Kliché



Alberto Erede
GMD 1958-1962.
Foto: Theatermuseum
Düsseldorf

Beckmessers Preislied auf die Deutsche Oper am Rhein

Was wäre die Deutsche Oper am Rhein ohne ihr Publikum?
Und was gälte die Kunst überhaupt, gäbe es nicht ihre Kritiker?
Nicht erst seit Eduard Mörikes „Ich hab die Ehr, ihr Rezensent zu sein"
wissen wir: Ohne sie geht es nicht, die Damen und Herren Kritiker, die eigentlichen,
wirklichen Liebhaber der in die Jahre gekommenen Grande Dame Opera!
Sie sind das Salz in der Suppe, die wir dann auslöffeln dürfen, auch wenn sie uns
manchmal etwas verhagelt erscheint. Sie sind das Gewürz im Salat, den wir – selbst
Schuld! – uns angerichtet haben … Sei's drum: Die Ehrenkarten gebühren ihnen
seit Eduard Hanslick und Alfred Kerr selig. Und das ohne Groll, Ehrenwort! Einige
renommierte Vertreter dieser kompetenten Zunft haben wir gefragt, ob sie unsere
gestrengen ZUCHTMEISTER sein wollen, unsere unerbittlichen MERKER! So
haben wir denn drei von ihnen ausgewählt und eingeladen, als Ehrengäste bei der
goldenen Hochzeit der Deutschen Oper am Rhein etwas zur Aussteuer beizutragen:
Dr. Ulrich Schreiber (nomen est omen), Wolfram Goertz (schon der Vorname ist
verpflichtend, jedenfalls in Wagner-Opern) und Jochen Schmidt (genannt der Tanz-
Schmidt). Alle drei sind aus den internationalen Fachzeitschriften nicht wegzudenken,
ihre Kolumnen sind ebenso gefürchtet wie geliebt. Ihre Bücher, wie zum Beispiel
Schreibers „Opernführer für Fortgeschrittene", sind unverzichtbare Fundgruben für
Opernliebhaber und Fachleute. Sie haben daher, wie im Theater, auch in unserer
Dokumentation einen Ehrenplatz im Parkett bekommen, ob sie uns nun die Hoch-
zeits-Suppe mit ihrem Preislied versalzen oder auch nicht. Auf jeden Fall dürfen sie
in diesem Buch nicht fehlen …

das meint – ohne auch nur beim Touché!
mit der Wimper zu zucken –
Ihr Tobias Richter

Wider die Furie des Verschwindens – Persönlicher Rückblick eines Kritikers

Die Anfänge

„Die Zeit", so singt Marschallin Werdenberg sinnierend im *Rosenkavalier*, „die ist ein sonderbar Ding". In ihrem Monolog – der von ihr zärtlich Quin-Quin genannte Adressat Octavian hält sich die Ohren zu – kommt der Fürstin die eigene Geschichtlichkeit zu Bewusstsein mit jener Furcht vor dem Älterwerden, die sie manchmal nächtens dazu antreibt, aufzustehen und die Uhren anzuhalten. Diese Maria Theresia nimmt die unerbittlich fließende Zeit geradezu körperlich wahr: „In den Gesichtern rieselt sie, im Spiegel da rieselt sie". Gleichzeitig aber reagiert sie mit leichter Verwunderung über die ungebrochene Präsenz des Vergangenen. Ähnlich ergeht es dem Kritiker, wenn er in den Spiegel der von ihm erlebten 50-jährigen Geschichte der Deutschen Oper am Rhein blickt. Da konstatiert er zwar erschrocken sein Alter, weil in der Erinnerung an die Anfangsjahre dieser Theaterehe manches verblasst ist, aber er staunt auch, wie vieles dem Zeitfraß widerstanden hat. Das gilt sogar für Theatererlebnisse, die über den Beginn der Rheinoper 1956 zurückgehen und den Pennäler 1948 im notdürftig spielfähig gemachten Düsseldorfer Opernhaus geprägt hatten.

Damals durfte ich im Kinderchor von *Carmen* und *Boris Godunow* mitagieren und dank freundlicher Inspizienten aus der Kulisse dem Wirken von Sängern wie Martha Mödl und Helmut Fehn zusehen. Das war der Beginn einer Faszination, deren beschreibende Konservierung mich so lockte, dass ich später daraus einen Beruf machte. Aus dem Fan wurde ein Kritiker, dessen Rückblick auf ein halbes Jahrhundert Deutsche Oper am Rhein keine objektivierende Geschichtsschreibung aus den Akten anpeilt, sondern ungeniertem Subjektivismus frönt und zugunsten der ästhetischen Betrachtung kulturpolitische Implikationen ausschließt. Bis zum Beginn der Ära Barfuss mussten die Aufführungen erst mit Schüler-, dann mit Studentenkarten erkauft werden. Das waren, abgesehen von den beim Publikum nicht so beliebten modernen Werken, selten die Premieren. Also auch nicht jene der *Elektra*, mit der die Deutsche Oper am Rhein unter ihrem von der Wiener Volksoper gekommenen Intendanten Hermann Juch am 29. September 1956 als Zwei-Städte-Institut in ihrem Düsseldorfer Haus startete. Den einen Tag später in Duisburg herauskommenden *Falstaff*, dirigiert von Arthur Grüber und inszeniert vom Oberspielleiter Günter Roth, habe ich sogar nie gesehen.

Die Besetzung der *Elektra* erhob auch in späteren Aufführungen einen unmissverständlichen Anspruch auf überregionale Geltung des jungen Doppelinstituts. Dafür sorgten nicht nur die weiblichen Atriden Astrid Varnay in der Titelrolle, Hilde Zadek als Chrysothemis und die aus Wien als Gast zurückgekehrte Elisabeth Höngen als Klytämnestra (manch einer vermisste allerdings die schon zuvor in Düsseldorf mit dieser Partie glänzende, aber erst in der Ära Barfuss wieder an den Rhein kommende Martha Mödl). Für diesen Anspruch standen auch Karl Böhm am Pult und der in der Bühne von Heinz

Martha Mödl als Cherubino in „Die Hochzeit des Figaro" von Wolfgang Amadeus Mozart an den Städtischen Bühnen Düsseldorf (1947). Foto: Elfi Hess

Eröffnungsvorstellung der „Deutschen Oper am Rhein" am 29. September 1956. Richard Strauss: „Elektra". Beim Schlussapplaus (v.l.n.r.) Randolph Symonette, Heinz Ludwig, Elisabeth Höngen, Herbert Graf, Hilde Zadek, Karl Böhm, Astrid Varnay, Rudolf Lustig. Foto: Margulies

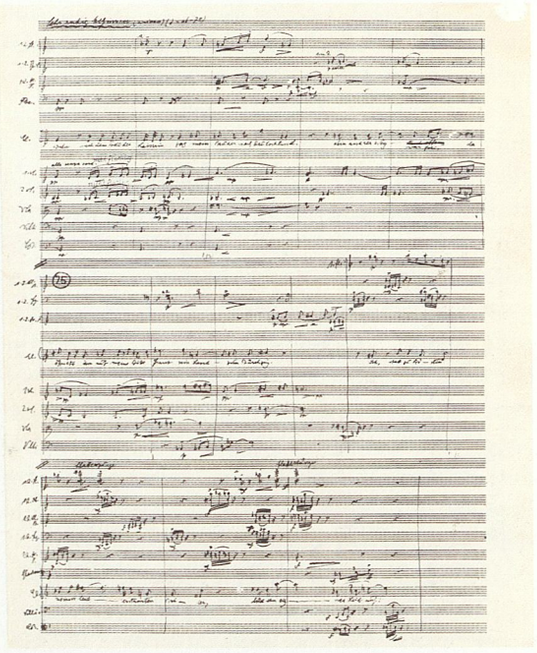
Ludwig inszenierende Regisseur Herbert Graf (dessen *Don Giovanni* in der Salzburger Felsenreitschule mich kurz zuvor begeistert hatte). Aber dieser Glanz, der dem Anfang innewohnte, hatte in der ersten Spielzeit trotz der Übernahme von zehn Düsseldorfer Einstudierungen und bewährten Ensemblemitgliedern wie dem stimmgewaltigen Heldenbariton Randolph Symonette (der in *Elektra* den Orest sang), etwas Geliehenes. Die Rheinoper wirkte zunächst wie ein stilistisch schwankender Außenposten des österreichischen Theaters, auch als Burgtheaterintendant Adolf Rott Carl Orffs „bairisches Stück" *Die Bernauerin* in Duisburg herausbrachte.

Profilscharfes Repertoiretheater

Umso engagierter war Chefdramaturg Reinhold Schubert um ein antiwienerisches Profil für das neue Institut bemüht. In der durch flankierende Maßnahmen didaktisch abgesicherten Reihe „Musiktheater des XX. Jahrhunderts" versuchte er mit der Intendanz bis zu seinem Ausscheiden im Jahre 1962, eine Lanze für die Moderne zu brechen. Zu den in der Anfangssaison gebotenen Werken gehörten als erste Aufführung in der westlichen Welt nach dem Zweiten Weltkrieg Leoš Janáčeks *Die Sache Makropulos* (mit Hildegard Hillerbecht in der Hauptrolle; am Pult verwaltet vom langjährigen Kapellmeister Arnold Quennet und im Vergleich mit Bohumil Herlischkas späterer Regie blässlich inszeniert von Kurt Ehrhardt) sowie die von Günter Roth inszenierte Uraufführung von Giselher Klebes zwölftönigem Bühnenerstling *Die Räuber*. Als dirigentische Stützen der Oper profilierten sich der neben Fritz Zaun als Erster Kapellmeister fungierende und 1958 zum GMD ernannte Alberto Erede besonders für das italienische Fach sowie für die Moderne der junge Reinhard Peters, der nach Klebes Schiller-Oper 1958 die Erstaufführung der Zweitfassung von Ernst Kreneks 1938 in Prag herausgekommener Zwölftonoper *Karl V.* dirigierte (Regie: Heinz Arnold mit Karl Wolfram in der Titelrolle). Erede brachte ebenfalls in der zweiten Spielzeit Rolf Liebermanns *Schule der Frauen* mit so viel musikalischem Esprit auf die Bühne, dass ich mich wunderte, warum aus der Komödie kein dauerhaftes Repertoirestück wurde.

Geprägt waren die Anfänge der Rheinoper für mich durch manch konventionelle Regiearbeit, selbst Gustaf Gründgens blieb 1957/58 an seiner alten Wirkungsstätte mit Verdis *Macbeth* (Astrid Varnay als Lady) hinter gesteigerten Erwartungen zurück. Dennoch oder vielleicht sogar deswegen gelang es Juch, mit einem für den Chor und die beiden Orchester ungeheuren Produktionsausstoß seine Zielsetzung eines Ensemble- und Repertoiretheaters zu verwirklichen. Das geschah auf erstaunlich hohem Vokalniveau, für das neben schon genannten Gästen Sopranistinnen einstanden wie Ingrid Bjoner, die von der Wiener Staatsoper an den Rhein zurückkehrende Ilse Hollweg, Anneliese Rothenberger oder Erika Wien, Tenöre wie Rudolf Francl, Hans Hopf, Ernst Kozub oder der so früh verstorbene Hans Kaart, Baritone wie Kurt Gester, Alfons Holte oder Marcel Cordes, Bässe wie Helmut Fehn, Walter Kreppel oder Otto Wiener.

In der Erinnerung glänzt der 1960 in Duisburg mit dem *Rheingold* (!) unter Fritz Zaun vollendete *Ring des Nibelungen*, inszeniert von Kurt Ehrhardt im archaisierenden Bühnenbild von Heinz Ludwig, trotz Astrid Varnays Brünhilde ebenso wenig wie die von Wolfgang Liebeneiner dem übernommenen Mozart-Repertoire vergleichsweise bieder hinzugefügten Inszenierungen von *Figaros Hochzeit* (damaligem Provinzbrauch entsprechend auf Deutsch wie das gesamte italienische Repertoire) und *Die Zauberflöte*, die musikalisch von Fritz Zaun bzw. Arnold



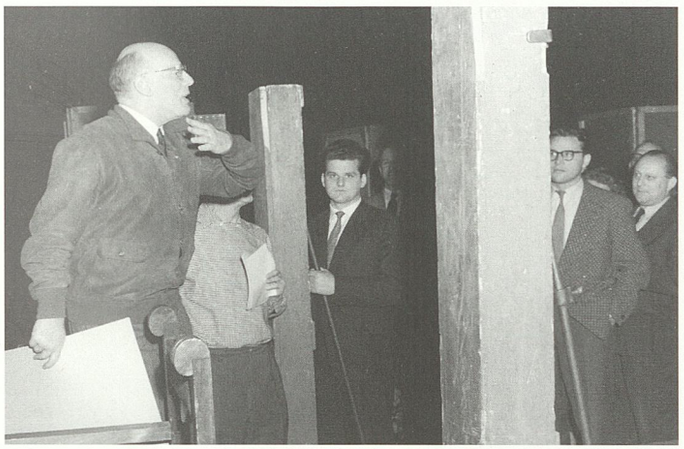
Ernst Krenek: „Karl V.", Partiturseite
Foto: Theatermuseum Düsseldorf

Rolf Liebermann: „Die Schule der Frauen", Inszenierung: Leopold Lindtberg. Anneliese Rothenberger, Kurt Böhme (1957).
Foto: Elfi Hess

Quennet geleitet wurden. Einen stärkeren Eindruck hinterließ bei mir das Strauss-Repertoire, das nach der späten *Daphne* durch *Die schweigsame Frau* und *Der Rosenkavalier* am Ende der Ära Juch in der stilvollen Aufbereitung Liebeneiners abgerundet wurde, der auch die vom todkranken Peter Ronnefeld selbst dirigierte komische Oper *Die Ameise* 1961 inszenierte.

Einfallsreicher gerieten die Regiearbeiten von Günter Roth für einige Erst- und Uraufführungen (unter anderem *La battaglia* oder *Der rote Federbusch* von Gerhard Wimberger oder *Der Glockenturm* von Ernst Krenek), von denen mir Klebes zweite Oper *Die Tödlichen Wünsche* nach Balzacs „La Peau de chagrin" (1959; unter Reinhard Peters) am stärksten im Gedächtnis verblieben ist. Vielleicht auch wegen der vielschichtigen Ausstattung von Jean-Pierre Ponnelle, der 1963 mit seiner poetischen Raumästhetik und Personenführung für *Tristan und Isolde* die Rheinoper als Startrampe für seine Regiekarriere nutzte.

Gustaf Gründgens als Opernregisseur auf einer Probe zu „Macbeth" von Giuseppe Verdi (1957).
Foto: Theatermuseum Düsseldorf



Peter Ronnefeld: „Die Ameise" Inszenierung: Wolfgang Liebeneiner. Karl Heinz Kahlstorf, Carlos Alexander (1961).
Foto: Elfi Hess

Als bittere Parallelaktion zu Prokofjews Buffa *Die Verlobung im Kloster*, von Günther Rennert ebenso saftvoll inszeniert wie von Alberto Erde dirigiert, gelang dem Institut 1959 ein weltweit beachteter kulturpolitischer Coup: die Wiederaufführung der in der UdSSR verfemten Erstfassung von Dimitri Schostakowitschs *Lady Macbeth auf dem Lande*. Auch musikintern bedeutete das dank Alberto Erede am Pult einen ungeheuren Vitalitätsschub, der im Liebespaar Erika Wien und Rudolf Francl ebenso seinen Niederschlag fand wie in der Ausstattung von Teo Otto und der Inszenierung von Bohumil Herlischka. Ergänzend folgte 1963 unter Quennet, von Günter Roth in der anspielungsreichen Bühne Dominik Hartmanns inszeniert, Schostakowitsch Buffa *Die Nase*. Auch sie war in der UdSSR unter den Bannstrahl des Stalinismus geraten und seit 1930 nicht mehr gespielt worden.

Regietheater ante festum

Der Tscheche Herlischka hatte schon ein Jahr zuvor mit einer nur sparsam folkloristischen *Verkauften Braut* (Bühne: Heinz Ludwig, Kostüme: Edith Szewczuk) den buntscheckigen Regiestil der Rheinoper bereichert, der etwa bei Adolf Rott nicht nur in Operetten eine Neigung zur Opulenz aufwies. Während Herlischka 1960 mit

Friedrich Smetana: „Die verkaufte Braut" Inszenierung: Bohumil Herlischka. Thomas Hemsley, Fritz Ollendorff, Martha Deisen (1958).
Foto: Elfi Hess

dem Leoncavallo-Doppel *König Ödipus* (eine verspätete deutsche Erstaufführung des *Edipo re*) und *Der Bajazzo* einen großen Erfolg erzielte, wurde seine Deutung des *Freischütz* knapp ein Jahr später vom Publikum wie von der Presse gleichermaßen entrüstet zurückgewiesen. Tatsächlich aber war dieses Wagnis ein theatergeschichtliches Ereignis für die Bundesrepublik, in seiner Bedeutung vergleichbar der Inszenierung derselben Oper durch Ruth Berghaus an der (Ost-)Berliner Staatsoper für die DDR zehn Jahre später. Herlischka verwirklichte nämlich ein konzeptionelles Regietheater, ehe sich dieses im Zuge des Bewusstseinswandels durch die 1968er Bewegung entwickelte und zum (heute meist abwertend gebrauchten) Begriff wurde. Ihm gelang damals nicht weniger, als das Happy-End durchsichtig zu machen für seine erpresste Versöhnlichkeit.

Dieser Ansatz entsprang nicht besserwisserischer Draufsicht wie in negativen Erscheinungen des späteren Regietheaters, sondern dem Rückgang auf die literarischen Quellen des Librettos und damit die Traumatisierung der Menschen durch den Dreißigjährigen Krieg. So wurde die Geisterscheinung des Samiel zum realen Regisseur der Ereignisse, die über das Kugelgießen in der Wolfsschlucht hinaus zum tödlichen Schuss des Jägerburschen Max auf

seine Agathe führen. Dann sprang der Eremit aus dem Publikum auf die im Arbeitslicht trostlos liegende Bühne und forderte Max zum zweiten Schuss auf, worauf bei romantisch illusionistischer Beleuchtung Webers Versöhnungsfinale folgte. Die innere Folgerichtigkeit dieser heute in verschiedenen Varianten fast schon standardisierten Deutung blieb damals weitgehend verkannt, Herlischka durfte erst in der Ära Barfuss wieder ans Regiepult und stieg 1971 sogar ins Direktorium auf.

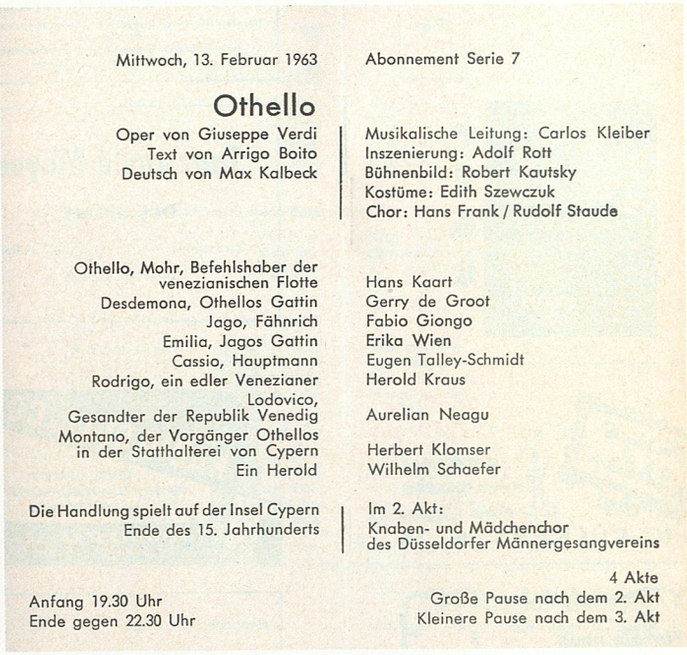
Ein anderer genialisch Schwieriger dagegen wurde zum Opfer des 1964 anstehenden Intendanzwechsels. 1962 hatte Carlos Kleiber, als Kor-

Carl Maria von Weber: „Der Freischütz" Inszenierung: Bohumil Herlischka. (v.l.n.r.) Ingrid Bjoner, Sigrid Schmidt, Wilhelm Ernest, Dezsö Ernster, Erich Winkelmann, Hugh Beresford. (1960). Foto: Elfi Hess

Carl Maria von Weber: „Der Freischütz", Kostümfigurinen von Erwin W. Zimmer, Erscheinungen Wolfsschlucht (1960). Foto: Theatermuseum Düsseldorf

repetitor tätig und als Kapellmeister nicht nur mit einer durchglühten *Traviata* auffallend, seine eigene Einstudierung von drei Offenbach-Einaktern mit sensationellem Erfolg herausgebracht. Aber er fand nicht, wie es Heinrich Riemenschneider in seiner grundlegenden Theatergeschichte der Stadt Düsseldorf schrieb, „die Gnade des neuen Hausherrn".

Als Hermann Juch nach acht Jahren an die Zürcher Oper wechselte, hinterließ er Deutschlands größte Zwei-Städte-Oper in gefestigtem Zustand. Das Repertoire war bis 1959 auf 50 neu erarbeitete Werke mit dem Maximum von 939 Vorstellungen in den Jahren 1960/62 gewachsen: eine heute kaum noch vorstellbare Arbeitsleistung, die nicht nur alle Beteiligten bis an die Grenze der Leistungsfähigkeit forderte und die Lagerkapazität für die Dekorationen zum logistischen Problem machte. Darüber hinaus kam durch die zahlreichen Novitäten eine stilistische Breite des Musiktheaters wie in keinem anderen Opernhaus der Bundesrepublik zustande: ein



Mittwoch, 13. Februar 1963 — Abonnement Serie 7

Othello

Oper von Giuseppe Verdi
Text von Arrigo Boito
Deutsch von Max Kalbeck

Musikalische Leitung: Carlos Kleiber
Inszenierung: Adolf Rott
Bühnenbild: Robert Kautsky
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Hans Frank / Rudolf Staude

Othello, Mohr, Befehlshaber der venezianischen Flotte	Hans Kaart
Desdemona, Othellos Gattin	Gerry de Groot
Jago, Fähnrich	Fabio Giongo
Emilia, Jagos Gattin	Erika Wien
Cassio, Hauptmann	Eugen Talley-Schmidt
Rodrigo, ein edler Venezianer	Herold Kraus
Lodovico, Gesandter der Republik Venedig	Aurelian Neagu
Montano, der Vorgänger Othellos in der Statthalterei von Cypern	Herbert Klomser
Ein Herold	Wilhelm Schaefer

Die Handlung spielt auf der Insel Cypern
Ende des 15. Jahrhunderts

Im 2. Akt:
Knaben- und Mädchenchor des Düsseldorfer Männergesangvereins

4 Akte
Große Pause nach dem 2. Akt
Kleinere Pause nach dem 3. Akt

Anfang 19.30 Uhr
Ende gegen 22.30 Uhr

Giuseppe Verdi: „Othello", Theaterzettel, der junge Carlos Kleiber als Dirigent der Aufführung (1963). Foto: Theatermuseum Düsseldorf

Kraftakt des Widerstands gegen die „Furie des Verschwindens" (Hegel). Nur die Zeit vor Mozart und Teile des großen französischen Repertoires blieben weiße Flecken in dieser Opernlandschaft.

Die Ära Barfuss

Das sollte sich ändern. Auf Juch folgte 1964 Grischa Barfuss, der 1955 für zwei Jahre in Düsseldorf unter dem Gründgens-Nachfolger Karl Heinz Stroux als Schauspieldirektor tätig gewesen und 1958 zum Generalintendanten der Wuppertaler Bühnen ernannt worden war. Abgesehen von dem 1965 als GMD berufenen Günter Wich brachte Barfuss von dort seine Kerntruppe mit: den Bühnenbildner Heinrich Wendel, den Regisseur Georg Reinhardt und den Choreografen Erich Walter. Dieses Team zwang dem Institut einen verpflichtenden Stil auf, was auch für das in die deutsche Spitzenklasse geführte Ballett gilt. Vor allem die vorrangig auf plastischen Projektionen in den oft leeren Bühnenraum beruhenden Bildschöpfungen Wendels, der bis zu seinem Tod im Jahre 1980 meist für Reinhardt nicht weniger als 47 Opern ausstattete (dazu viele Werke für das Tanztheater), strebten immer nach der Versinnbildlichung der geistigen Botschaft hinter den Werken. Sie runden sich in der Retrospektive

zu einer einsträhnig imponierenden Kohärenz, die nur gelegentlich der Selbstbezüglichkeit verfiel. Wendels Zusammenarbeit mit Walter und Reinhardt, der in seiner Personenführung die bildlichen Vorgaben mit gelegentlichem Hang zur Abstraktion übertrieb, machte die auch sängerisch gut bestückte Rheinoper international konkurrenzfähig. Das beweist auch ohne skandalträchtige Publizität das Echo auf die zahlreichen Gastspiele (eines Sonderkapitels bedürftig) ebenso wie die Vielzahl von (abgelehnten) Intendanzangeboten großer Häuser an Barfuss.

Barfuss erkannte sehr wohl, dass der Gewinn an ästhetischem Binnenzusammenhang von der

Mitglieder des Teams von Grischa Barfuss, versammelt bei der Premiere zu Luigi Dallapiccolas „Odysseus", (v.l.n.r.) Grischa Barfuss, Luigi Dallapiccola, Georg Reinhardt, Heinrich Wendel, Pet Halmen, Günther Wich, Rudolf Staude (1970).
Foto: Fred Kliché

Igor Strawinsky: „Oedipus rex" Inszenierung: Georg Reinhardt. Helga Pilarczyk, Wilhelm Ernest (1964).
Foto: Eimke +Luenen

Gefahr der Einseitigkeit bedroht war, und steuerte dagegen mit dem Engagement bedeutender bildender Künstler der Region. Nach dem Vorbild von Gründgens, der in Düsseldorf Robert Pudlich für die feinsinnige Ausstattung von *Figaros Hochzeit* verpflichtet hatte, konnte Barfuss wie schon in Wuppertal Ewald Mataré gewinnen. In der Eröffnungssaison 1964 schuf dieser eine gewaltige Torlandschaft für Strawinskys *Oedipus rex*: zusammen mit Wendels Szene für Dallapiccolas Einakter *Der Gefangene*, beides von Horst Stein dirigiert und von Reinhardt inszeniert, ein fast erdrückender Doppelabend. Der Tod Matarés im Jahre 1965 beendete diese Zusammenarbeit, und leider arbeiteten Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker als Gründungsmitglieder der Gruppe ZERO nicht für das Musik-, sondern nur für das Tanztheater. Dasselbe gilt für Gotthard Graubner sowie für die Hauptvertreter des deutschen ‚Informel' Emil Schumacher und Bernhard Schultze.

Unverwechselbarer Hausstil

Aber schon die simple Aufzählung dieser Namen zeigt, dass Barfuss in der Diversifikation ästhetischer Stilrichtungen nicht auf Quantität zielte, sondern auf Vertiefung. Dieser Wille prägte auch in der Oper die herausragenden Produktionen des inszenatorischen Hausteams. Wendel und Reinhardt ließen auf ihre programmatische Eröffnung der Ära Barfuss mit Mozarts *Idomeneo* und der archaisch hingewuchteten *Elektra* (mit der heimgekehrten Martha Mödl als Klytämnestra) als Kernstücke folgen: die Urfassung von Hindemiths *Cardillac* (1965), Schönbergs *Moses und Aron* (1968), Dallapiccolas *Odysseus* (1970), Bernd Alois Zimmermanns wie Schönbergs Oper auf Gastspielen international verbreitete *Soldaten* (1971), Bergs *Wozzeck* (1974), Pfitzners *Palestrina* (1977) und Rudolf Kelterborns Dürrenmatt-Vertonung *Ein Engel kommt nach Babylon* (1977).

In der Retrospektive hebt sich für mich aus diesen Produktionen am deutlichsten *Moses und Aron* heraus, wie *Odysseus* oder *Die Soldaten* von Günter Wich nach intensivster Probenarbeit souverän geleitet, auch weil Reinhardt eine Balance zwischen theatralisch-realistischer und oratorisch-statuarischer Personenführung gelang. Überraschenderweise verzichtete Wendel hier auf seine plastischen Projektionen und unterwarf Schönbergs Ideendrama in der Auseinandersetzung der Protagonisten (Peter Meven und Wilhelm Ernest) einem produktiven Bilderverbot. Statt eines überwölbenden Rahmens für die Spielfläche machte er aus der Bühne einen einzigen Lichtpunkt (den man mit dem Auge Gottes assoziieren konnte), gegen dessen Strahlen konkrete Gegenstände wie die Wundererscheinungen und das Goldene Kalb als Überschreitung des Bilderverbots erwuchsen. Die eindringliche Optik dieser Version, die Schönbergs Torso international repertoirefähig machte, ist auch in späteren Aufführungen kaum übertroffen worden.

Weniger Freude abgewinnen konnte ich dagegen Wagners *Ring des Nibelungen* trotz dessen langanhaltendem Publikumserfolg – der Zyklus wurde, vergleichslos in der deutschen Theaterlandschaft, 34-mal geboten. Wendels und Reinhardts 1967/70 szenisch erarbeitete und von Günter Wich, Peter Schneider und Arnold Quennet dirigentisch betreute Fassung wies

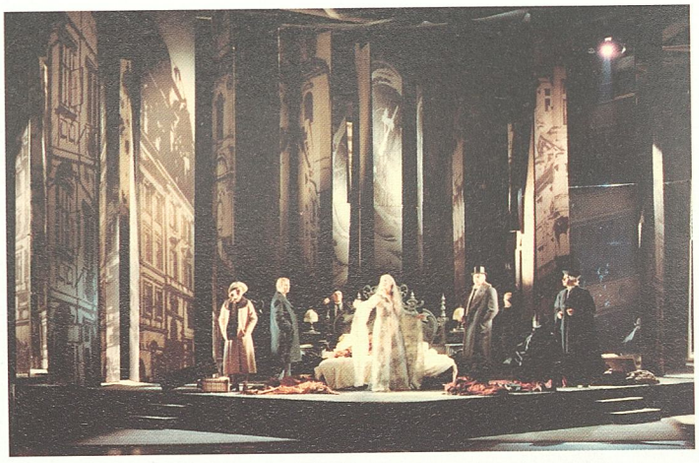
keine übergeordnete eigene Deutung auf. Vielmehr fungierte sie mit ihrem Schielen auf Wieland Wagners archetypisches Neubayreuth als konservativer Gegenpol zu realzeitbezogenen Ansätzen durch Joachim Herz in Leipzig, Ulrich Melchinger in Kassel oder Patrice Chéreau 1976 in Bayreuth. Das war ein Wagner für Altwagnerianer. Auch Nikolaus Lehnhoffs 1977 bejubelte Inszenierung der *Frau ohne Schatten* von Richard Strauss, in der opulenten Ausstattung von der Pariser Opéra übernommen, kam mir mehr dekorativ als durchleuchtent vor.

Einen wichtigen Akzent im inszenatorischen Gesamtbild der zu einem Spitzeninstitut in

machte (wenn auch noch in deutschen Übersetzungen). Während *Aus einem Totenhaus* 1968, von Bruno Maderna stilgerecht dirigiert, szenisch in der Realisierung durch das hier gehemmt wirkende Team Wendel/Reinhardt nur einen Achtungserfolg errang, änderten sich die Dinge dank Herlischka und den allerdings recht vorsichtig operierenden dirigentischen Mitstreitern Peter Schneider sowie Arnold Quennet entscheidend. *Jenufa* war 1969 von Soherr antifolkloristisch streng ausgestattet, mit dem *Schlauen Füchslein* übernahm dann Ruodi Barth 1972 die nach *Katja Kabanowa* in *Die Sache Makropulos* (1973) gipfelnde Ausstattung. Auch *Die Ausflüge*

Arnold Schönberg: „Moses und Aron" Inszenierung: Georg Reinhardt. (im Vordergrund) Peter Meven, Wilhelm Ernest (1968). Foto: Fred Kliché

Richard Wagner: „Die Walküre" Inszenierung: Georg Reinhardt. Nancy Tatum, Wilhelm Ernest (1967). Foto: Rudolf Eimke



Leoš Janáček: „Die Sache Makropulos" Inszenierung: Bohumil Herlischka. (v.l.n.r.) Reingard Didusch, Werner Götz, Helmut Pampuch, Colette Lorand, Peter van der Bilt, Alfons Holte (1973). Foto: Rudolf Eimke

des Herrn Brouček gelangen 1976 durchschlagend, nicht zuletzt dank des urwüchsigen Charaktertenors Udo Holdorf. Doch die Abrundung des Zyklus mit dem selten gespielten *Schicksal* (Osud) war 1986 in der letzten Spielzeit der Ära Barfuss nur noch ein Abglanz früherer Taten.

Symptome des Niedergangs

Inzwischen hatten sich gravierende Änderungen in der Führung des Instituts ergeben. Georg Reinhardt verließ es nach 60 Inszenierungen 1979, Günter Wich folgte ihm 1981, Heinrich Wendel starb 1980, Erich Walter 1983. Dieser durch Neuverpflichtungen nicht zu ersetzende Aderlass war verbunden mit einem internen Versteinerungsprozess. Als Gustaf Gründgens Düsseldorf 1955 verließ, bezeichnete er die Siebenzahl für seine Intendantenjahre als ideal. Deren Verdoppelung konnte Grischa Barfuss 1978 noch lächelnd feiern, obschon sich, auch in verbalen Äußerungen des Intendanten gegen den sogenannten Zeitgeist, Anzeichen eines zur Bunkermentalität verhärteten Konservativismus häuften. Die vom Haus verbreitete ‚devotio moderna' mochte in der Neigung zur szenisch-erbaulichen Einrichtung von Oratorien Händels oder der Platzierung von Emilio de' Cavalieris *Rappresentazione di anima e di corpo* in eine Kirche (Düsseldorfs wie Duisburgs) noch unverfäng-

Deutschland aufsteigenden Rheinoper schuf Barfuss mit der Wiederverpflichtung des Regisseurs Bohumil Herlischka, dem mit Offenbachs von Hermann Soherr in einen phantastischen Bühnenraum gestelltem Meisterwerk *Hoffmanns Erzählungen* 1969, *Fausts Verdammnis* von Berlioz 1972 oder Tschaikowskys *Pique Dame* (1976) und *Eugen Onegin* (1984) Glanzstücke des gelegentlich in die Dramaturgie der Werke eingreifenden Regietheaters gelangen. In die Annalen nicht nur den Rheinoper eingeschrieben hat sich Herlischka mit seinem Janáček-Zyklus, der den Komponisten erstmals jenseits des tschechischen Kulturraums zu einer Repertoiregröße

lich wirken. Aber verräterisch war es, dass von Krzysztof Penderecki nicht die auf- und anklägerische Oper *Die Teufel von Loudun* als Mahnmal gegen die Instrumentalisierung des christlichen Glaubens gespielt (das geschah erst in der Ära Horres), sondern die für einen Sakralraum konzipierte *Lukas-Passion* 1969 vom Hausteam auf die Bühne verlagert wurde (eine Höchstleistung des Chors). Diese Einrichtung fungierte als heilsgeschichtliche Abwehrmaßnahme gegen die von der Theaterleitung offenbar als heillos empfundene Liberalisierung der bundesrepublikanischen Gesellschaft.

Krzysztof Penderecki: „Lukas-Passion" (1969). Foto: Rudolf Eimke

Damit verbunden war ein schleichender Verschleiß der ästhetischen Mittel, der durch den erwähnten Aderlass um 1980 eine dramatische Zuspitzung erfuhr. Doch erstaunlicherweise gelang es Barfuss noch in seiner letzten Spielzeit, mit der *Penthesilea* von Othmar Schoeck sowie *Romeo und Julia auf dem Lande* von Frederick Delius (kongenial dirigiert vom jungen Christian Thielemann) Perlen aus der Tiefsee des verkannten Repertoires zu fischen. Das war das letzte Wort seiner Praxis, weitgehend auf Uraufführungen zu verzichten. Gerade die einzige Auftragsoper nach Giselher Klebes anämischer Goethe-Vertonung *Das Märchen von der schönen Lilie*, 1969 für die Schwetzinger Festspiele produziert, machte das Fiasko offenkundig. Bohumil Herlischka, der im Institut wegweisende szenische Visionen erarbeitet hatte, inszenierte 1985 in Duisburg die Uraufführung von Alexander Goehrs *Die Wiedertäufer* (Behold the Sun) nicht nur mit offenkundigem Desinteresse, sondern griff zudem gegen den Willen des Komponisten in die um Gerechtigkeit für die historische Wiedertäuferbewegung bemühte Aussage des Werks ein. Die von Barfuss so lange erfolgreich verfochtene Dreieinigkeit des Schönen, Wahren und Guten konnte ihre Brüchigkeit nicht mehr verbergen. Eine Ära ging zu Ende.

Kunst- und Arbeitszusammenhang

Die 22 Jahre der Ära Barfuss machen 2006 fast die Hälfte der 50-jährigen Geschichte der Deutschen Oper am Rhein aus. Und ihr unerfreuliches Ende darf den Blick zurück nicht trüben für das in 203 (!) Operneinstudierungen Geleistete. Dazu gehört neben vielem bereits Erwähntem die in Reihen mehrmals gebündelt anschaulich gemachte Repertoiresicherung auf hohem bis höchstem Niveau. Zu erwähnen sind die Zyklen ‚Musiktheater im 20. Jahrhundert', ‚Mozart' unter Einschluss von *Mitridate, Idomeneo und Titus*, wobei der dreimal neu einstudierte *Don Giovanni* 1974 in der Regie

von Herlischka mit der Selbsttötung des Titelhelden die gewagteste Deutung bot. Hinzu kamen der erstmals 1977 mit fünf Opern gebotene ‚Janáček' oder der 1979/80 aus fünf Buffo-Opern geschmiedete ‚Rossini', der in der Inszenierung von Jean-Pierre Ponnelle und unter dem Dirigat von Alberto Erde vor Witz und Vitalität sprühte.

Wolfgang Amadeus Mozart: „Mitridate, Re di Ponto" Inszenierung: Ernst Poettgen. (im Vordergrund) Meredith Zara, Rachel Yakar (1971). Foto: Rudolf Eimke

Gioacchino Rossini: „Der Türke in Italien" Inszenierung, Bühnenbild und Kostüme: Jean-Pierre Ponnelle. (v.l.n.r.) Michael Cousins, E. Lee Davis, Paolo Montarsolo, Malcolm Smith, Wilhelm Richter, Hiroko Kashiwagi (1979). Foto: Fred Kliché

Nicht vergessen sei auch die Erweiterung des Spielplans um vorklassische Werke. Zwar musste 1984, ein Vorklang zukünftiger Einschnitte, ein mit Ponnelle und dem Dirigenten Gerd Albrecht geplanter Gluck-Zyklus abgesagt werden, aber das Hausteam brachte wenigstens die Reformoper *Orpheus und Eurydike* 1966/67 heraus, dazu – wenn auch noch in unhistorischen Orchesterfassungen – frühbarocke Werke wie Cavalieris erwähnte *Rappresentazione,* Francesco Cavallis *L'Ormindo* (1972) sowie Monteverdis Meisterwerke *L' incoronazione di Poppea* (1965) und *L'Orfeo* (1967), den Erich Walter lange vor Pina Bauschs legendären Wuppertaler Gluck-Opern als Tanzspiel mit oratorisch agierenden Solisten wie dem großartigen Peter-Christoph Runge in der Titelrolle anlegte.

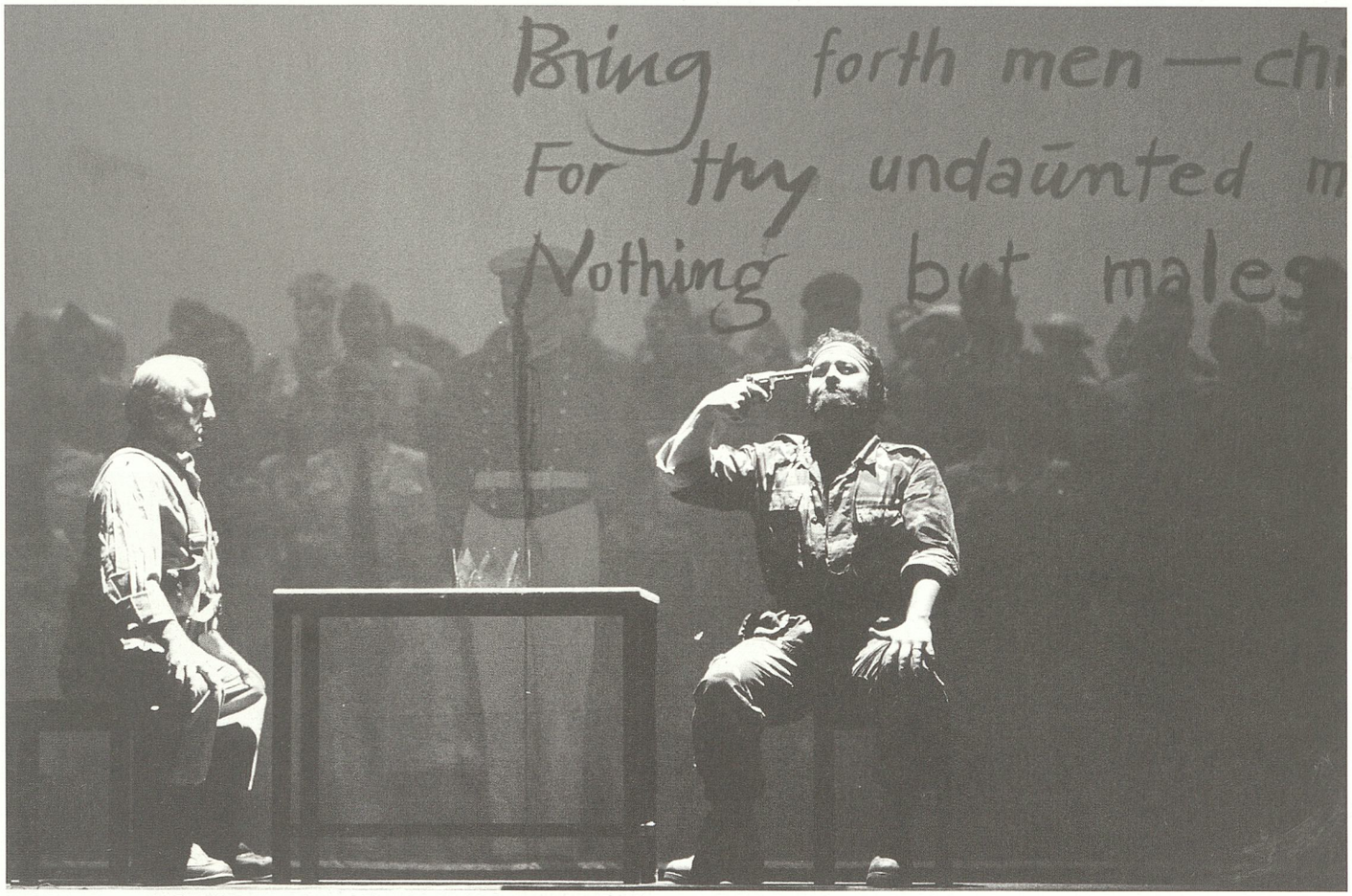
Für das dem Rang eines Spitzeninstituts angemessene musikalische Niveau sorgten nicht nur die fest angebundenen Dirigenten, von denen GMD Günter Wich allerdings wenig Stilgefühl für Mozart zeigte, sondern auch manche Gäste. Für das Bemühen der Theaterleitung um einen ortsgebundenen Kunst- und Arbeitszusammenhang spricht das Engagement der Chefdirigenten für die Symphoniekonzerte in den beiden Städten Düsseldorf und Duisburg.

Claudio Monteverdi/ Erich Kraack: „L'Orfeo" Choreografie: Erich Walter. (WA 1973). Foto: Fred Kliché

Hildegard Behrens als Kaiserin in „Die Frau ohne Schatten" von Richard Strauss, mit Linda Karèn. Inszenierung: Nikolaus Lehnhoff (1977). Foto: Fred Kliché

Zum Gelingen dieser Absicht trugen auf jeweils individuelle Weise bei Jean Martinon (mit Debussys *Pelleas und Melisande,* 1965 von Wendel/Reinhardt inszeniert), Rafael Frühbeck de Burgos, Henryk Czyż (vor allem mit Pendereckis *Lukaspassion* 1969), Bernhard Klee, Georg Ludwig Jochum, Walter Weller und Lawrence Foster.

Für die Einlösung ästhetischer Konzepte und deren sinnliche Akzeptanz beim Publikum trägt niemand seine Haut so ungeschützt zu Markte wie die Sänger. Dem Team um Barfuss gelang diese Gratwanderung nicht nur durch eine Übernahme der bewährtesten Kräfte aus der Ära Juch, zudem wurde das Solistenensemble kräftig aufgestockt. In der 1986 vom Chefdramaturgen Rolf Trouwborst und anderen herausgegebenen Bilanz der Ära Barfuss sind über 500 (!) in diesen 22 Jahren verpflichtete Sänger angeführt. Diesen auch nur annähernd gerecht zu werden, ist in einer solchen Chronik unmöglich. Stellvertretend für das Ganze seien neben den bereits beiläufig erwähnten Protagonisten nur einige Sänger genannt, die zwischen 1964 und 1986 von der Rheinoper aus ihre internationale Karriere starteten: Hildegard Behrens, Trudeliese Schmidt, Rachel Yakar, Teresa Zylis-Gara, Hermann Becht, Thomas Hampson, René Kollo, Karl Ridderbusch oder Hans Tschammer. Auch das ist eine Bilanz, die sich schon im reinen ‚name dropping' hören lassen kann.



Giuseppe Verdi: „Macbeth" Inszenierung: Günter Krämer. Janos B. Nagy, Frederick Burchinal (1988). Foto: Michael Dannenmann

Die Ära Horres

Keineswegs reibungslos erfolgte 1986 der Übergang von Grischa Barfuss zu Kurt Horres, wie Gründgens ein gebürtiger Düsseldorfer und renommierter Regisseur (zuvor Operndirektor in Wuppertal sowie Intendant in Darmstadt und an der Hamburgischen Staatsoper). Da Barfuss mit sanftem Druck bewegt wurde, sein Amt ein Jahr vor dem Auslaufen seines Vertrags aufzugeben, bauten sich bald interne, in die Öffentlichkeit getragene Fronten auf. Diese explodierten in der wütenden Publikumsreaktion auf den im November 1988 von Günter Krämer nicht nur in der von den Hexen prophezeiten Abfolge der Könige provokant angelegten *Macbeth* Verdis. Die Inszenierung stieß bei einem Teil des Publikums und der Kritik auf eine schon hasserfüllte Ablehnung, weit über den Widerstand gegen Herlischkas *Freischütz* von 1960 hinaus. Sicher auch, weil Horres mit der öffentlichen Ankündigung, dem Rheinland neue Sehweisen zu bieten, Animositäten geweckt hatte.

Die Wogen glätteten sich schließlich, zumal Horres 1991 die Verpflichtung des Ballettmeisters Heinz Spoerli gelang. Aber mit der deutschen Einigung von 1990 verschlechterten sich die Bedingungen der Subventionskultur, die zunehmend einschneidenden Sparzwängen unterworfen wurde. Gleichwohl war Horres bemüht, den Spielbetrieb mit jährlich rund 390 Vorstellungen in beiden Häusern auf dem tradierten Stand zu erhalten und den Zusammenhalt des

Zwei-Städte-Instituts zu wahren. Die Vereinheitlichung der von Chefdramaturgin Vita Huber inhaltlich vertieften Programmhefte für Duisburg und Düsseldorf war ebenso ein Signal der Traditionsbildung wie die Übernahme der Barfuss-Praxis, die Leiter der städtischen Symphonieorchester Alexander Lazarew, David Shallon und Bruno Weil in den Graben der Rheinoper einzuladen, während andererseits der neue Rheinopern-GMD Hans Wallat städtische Symphoniekonzerte dirigierte.

Mit Horres stand erstmals ein regieführender Intendant dem Institut vor. Aus Achtung vor seinem Vorgänger mied er zyklische Werkerarbeitungen, so dass Leoš Janáček aus dem Repertoire verschwand. Seine Intendanz begann er 1986 in der musikalischen Einstudierung von Hans Wallat und der Ausstattung des von ihm bevorzugten Bühnenbildners Andreas Reinhardt mit einer typischen Hervorbringung des Genres Literaturoper: Wolfgang Fortners *Bluthochzeit*, die er vergleichbar Herlischkas Arbeiten dramaturgisch leicht im Rückgang auf das Drama García Lorcas korrigierte. Und in seiner letzten Spielzeit setzte er 1996 mit einem herausragenden Produkt dieses Hauptstrangs der Oper im 20. Jahrhundert einen programmatischen Schlussakzent: Alban Bergs *Wozzeck*.

Martha Mödl als Mutter in „Bluthochzeit" von Wolfgang Fortner. Inszenierung: Kurt Horres (1986). Foto: Fred Kliché

Giselher Klebe: „Gervaise Macquart" Inszenierung: August Everding. Richard Salter, Peter-Nikolaus Kante, Marta Marquez (1995). Foto: Eduard Straub

Das war nicht unbedingt originell und schon gar nicht modisch, aber es hatte Methode. Zu der gehörte auch, dass der einzige Kompositionsauftrag der Rheinoper in den zehn Jahren unter Horres – in etatistisch schlechten Zeiten nur dank der ‚Stiftung Kunst und Kultur NRW' möglich – einem aktiven Verfechter der Literaturoper erteilt wurde: Giselher Klebe. Der entschied sich für ein Musikdrama nach Émile Zola: *Gervaise Macquart*, die leidende Hauptfigur in dem bitteren Roman „Die Schnapsbude" – eine dankbare Rolle für die Belcantistin Marta Márquez in der 1995 von János Kulka kompetent dirigierten, von August Everding eher konventionell inszenierten Uraufführung. Klebe stand zudem mit seiner Horváth-Vertonung *Der jüngste Tag* 1988 und seiner Werfel-Oper *Jacobowsky und der Oberst* 1991, beides von Horres inszeniert, an prominenter Stelle im Spielplan der Rheinoper: Versuche des Intendanten, gegen das ‚Anything goes' der Postmoderne den bundesdeutschen Avantgardebegriff der 1960er und frühen 1970er Jahre zu verteidigen.

Empfindliches Gleichgewicht

Zwischen 1986 und 1996 erschien ein gutes halbes Hundert Opern szenisch an der Rheinoper. Hinzu kam von Glucks *Alceste* über Schumanns von Enoch zu Guttenberg 1991 mit dem Überwillen zur Rehabilitation dirigierter *Genoveva* bis hin zu Wagners *Tristan und Isolde* mehr als ein Dutzend Werke, die dem Spardiktat gemäß nur konzertant gespielt wurden. Den häufig verbreiteten Meldungen zuwider, die großen Häuser hätten nur rund 30 Opern im Repertoire, die bis auf Mozart und den *Rosenkavalier* allesamt dem 19. Jahrhundert entstammen, weist die Rheinoper unter Horres eine andere Bilanz auf: Knapp die Hälfte der hier szenisch gegebenen Werke entstammt dem 20. Jahrhundert.

Das historische Spektrum reicht von der Strauss'schen *Salome* (1905) über Aribert Reimanns Kafka-Vertonung *Das Schloss*, die Horres 1992 gleich nach der Uraufführung an der Deutschen Oper Berlin herausbrachte, bis zu Klebes

Christoph Willibald Gluck: „Alceste", konzertante Aufführung, Zenon Kosnowski, Olga Vereckei, Alberto Erede (1988). Foto: Michael Dannenmann

Gervaise Macquart 1995. Und Horres brachte es fertig, die Oper Reimanns – dessen *Lear* in der Ära Barfuss auch kurz nach der (Münchner) Uraufführung 1978 nachgespielt worden war – nicht weniger als 23-mal zu zeigen. Mit einem derart modernitätslastigen Spielplan auf eine durchschnittliche Platzausnutzung von knapp 90% zu kommen, ist – wenn nicht ein kleines Wunder, so doch – ein erstaunlicher Nachweis jener breiten Akzeptanz, die der Oper so oft abgesprochen wird.

Natürlich verdankt sich die hohe Platzausnutzung auch der Austarierung schwieriger Werke durch Zugpferde des Unterhaltungstheaters. Der Bogen spannt sich von Lehárs *Lustiger Witwe* in der ersten Spielzeit bis zur Strauss'schen *Fledermaus* am Ende der letzten – immerhin dirigiert von GMD Hans Wallat, inszeniert und ausgestattet vom erstmals an der Rheinoper arbeitenden Großmeister des Bühnenbilds Wilfried Minks. Geboten wurden weitere Klassiker des Genres wie *Anatevka*, *My Fair Lady*, *Kiss me Kate* und Paul Burkhards *Feuerwerk*. Man mag diese Reihe einschließlich Mark Lothars harmloser Oper nach Müller-Schlössers „Schneider Wibbel" für einen übertriebenen Obolus an rheinische Unterhaltungslust halten. Dennoch ist Horres zu attestieren, dass er dem grassierenden Hang zum Amüsierbetrieb widerstanden hat.

Eine der Glanzleistungen der Rheinoper in den zehn Jahren seiner Ära war 1987 die zweite Wiederaufführung (nach Frankfurt) der 1918 uraufgeführten *Gezeichneten* von Franz Schreker: eine von Hans Wallat dirigentisch und von Xenia Hausner bildnerisch begleitete Inszenierung, in der Günter Krämer hinter einer der mit dem Titel gemeinten Figuren, dem buckligen Renaissance-Adligen Alviano, den von seinem Judentum gezeichneten Schreker im faschistisch gewordenen Lebensumfeld zu erschreckender Kenntlichkeit brachte. Die vom Bebilderungszwang des Fernsehens abgeleitete Opernmode, reine Orchesterpassagen mit sichtbarer Handlung zu füllen, hatte hier während des Vorspiels Sinn: Ein Subtext aus der Wirkungsgeschichte des Werks wuchs dessen eigener Substanz zu.

Mark Lothar: „Schneider Wibbel", Inszenierung: Ernst Klusen. Dieter Schweikart, Csilla Zentai (1987). Foto: Michael Dannenmann

Wolfgang Fortner: „In seinem Garten liebt Don Perlimplín Belisa", Inszenierung: Elmar Fulda. Lisa Griffith, Stefan Heidemann (1994). Foto: Theatermuseum Düsseldorf

Mit Durchblicken solcher Art, in denen die Abschottung der Werke gegen die geschichtliche Wirklichkeit aufbrach, grenzte sich Kurt Horres von seinen Vorgängern ab. In Fortners *Bluthochzeit* nach García Lorca tauchten Falangisten als Assoziation an die Ermordung des Dichters auf, in Klebes Oper *Jacobowsky und der Oberst* nach Franz Werfels Epos einer Flucht vor dem Faschismus gab es in Xenia Hausners Bühnenbild den ausdrücklichen Hinweis auf ein Museum ‚Historische Erinnerungen' als Bezugspunkt zur Realität. Aber auch Reimanns Kafka-Vertonung *Das Schloss* oder Weills großes *Mahagonny* waren in den Inszenierungen des Hausherrn Exempel, wie die Oper handelnde Figuren in ihrer widerspruchsvollen Lebensauthentizität und über diese hinaus sichtbar machen kann. Die alte Kunstform wurde da zu einem aktuellen Gefäß geschärfter Menschen- und Geschichtswahrnehmung – nicht zur Freude aller Theatergänger.

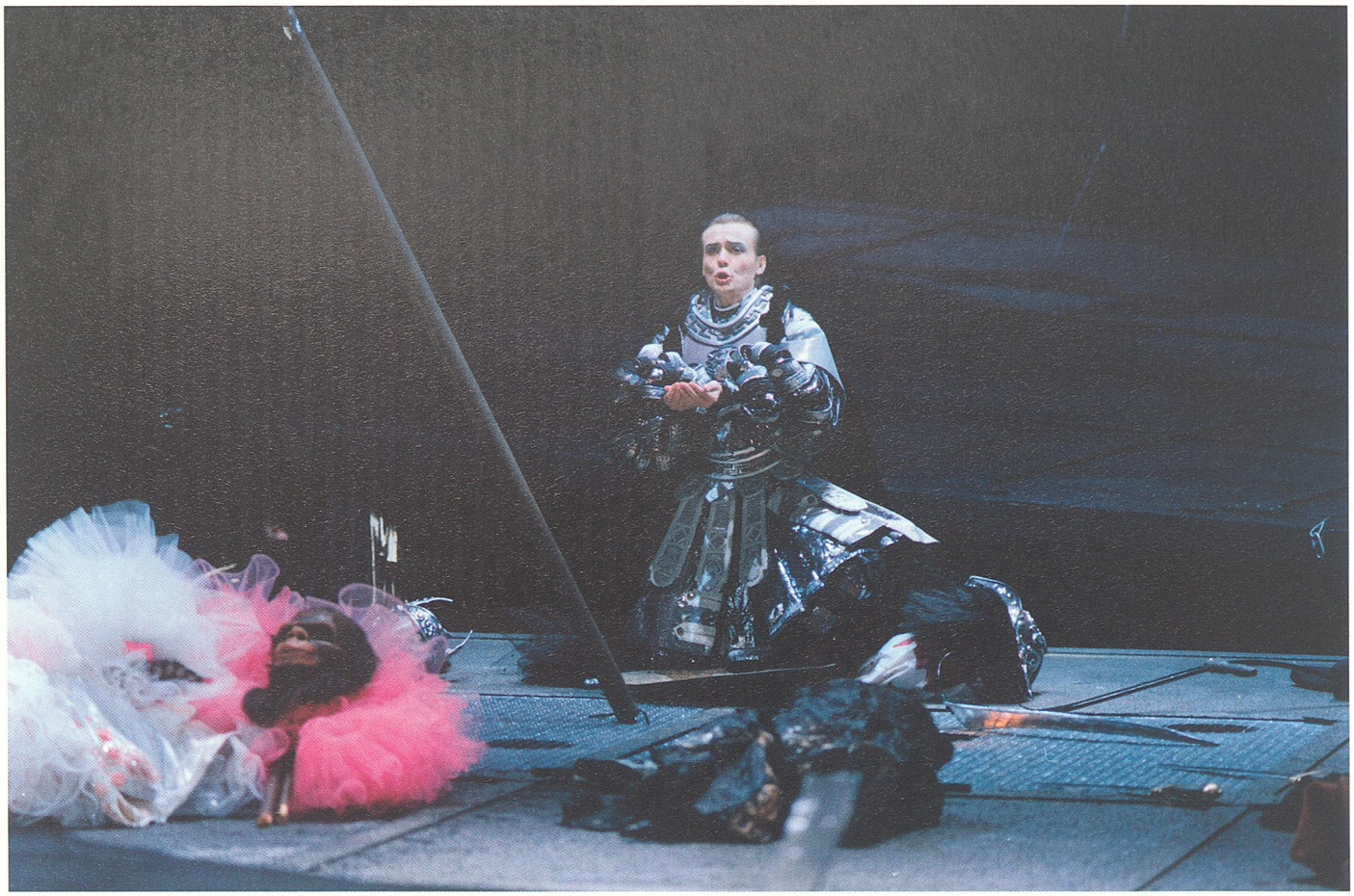
Günter Krämer wiederum, der nach seinem skandalisierten *Macbeth* nur noch Pendereckis *Teufel von Loudun* 1989 erarbeitete – auch wegen der Übernahme der Generalintendanz im benachbarten Köln –, hatte 1986 in Erich Wolfgang Korngolds *Die tote Stadt* die Konfrontation mit einem anderen Medium gewagt, als er die Oper in der kongenialen Ausstattung Andreas Reinhardts wie einen Kintopp-Reißer inszenierte. Dass die von manchem Zeitgenossen als Regie-Willkür verteufelte Hinterfragung von Oberflächen ein wesentliches Hilfsmittel zum Überleben der Oper in optisch überdeterminierten Zeiten ist, bewies der aus der Horres-Schule hervorgegangene Nachwuchsregisseur Elmar Fulda. Nach der mit dem Opernstudio erarbeiteten Musteraufführung von Fortners Lorca-Oper *In seinem Garten liebt Don Perlimplín Belisa* vertiefte er 1995 in Udo Zimmermanns *Wundersamer Schustersfrau* die Skepsis des Komponisten vor dem bei García Lorca vorgegebenen Happy End, indem er ein Kind als ausgeschlossenen Dritten der wiedervereinten Gatten zeigte.

Zwischen Routine und Wagnis

Natürlich hat sich die Ära Horres theaterpraktisch nicht nur auf dieser Ebene abgespielt. Im Feld der komischen Oper führte der Versuch, Klischees zu entgehen, auch zu mancher Verkrampfung. Und dass der Intendant versierte Berufskollegen wie August Everding (*Fidelio, Gervaise Macquart*), Gerd Heinz (*Figaros Hochzeit*), Eike Gramss (*Arabella*) oder Michael Hampe (*Falstaff*) engagierte, kann man wiederum übertriebener Vorsicht zuschreiben. Konterkariert wurde sie durch den Mut, Könnern auf anderen Theatersektoren, die aber Anfänger auf der Opernbühne waren, eine Chance zu geben. Der Schauspielregisseur Holk Freytag rechtfertigte dieses Vertrauen 1988 mit Luciano Berios *Ein König horcht* im Bühnenbild von Erich Fischer, scheiterte aber an Verdis *Don Carlo*. Auch der Filmregisseur Bernhard Sinkel zeigte sich dem komplexen Ganzen einer Operninszenierung 1991 in Hans Werner Henzes *Bassariden* – von Hans Drewanz am Pult musikalisch ebenso souverän gestützt wie vom Bühnenbild Andreas Reinhardts – nicht unbedingt gewachsen.

Erfolgreich dagegen verlief 1992 der Opernausflug des Choreografen Jochen Ulrich mit der *Salome*, in der ihn möglicherweise das abstrahierende Bühnenbild von Gottfried Pilz von der naheliegenden Versuchung einer Tanzoper abhielt. Gelungen auch die Bemühungen des Bühnenbildners Johannes Schütz, auf dem Musiktheater eine vergleichsweise statische Erzählform zu entwickeln: 1990 Glucks *Iphigenie in Aulis* und 1993 Monteverdis Spätwerk *Die Krönung der Poppäa* waren Angelpunkte im proportional unterrepräsentierten vor-mozartischen Repertoire. Versuche einer musikalisch strikt historistischen Annäherung an die Vorklassik hatte es in der Rheinoper bisher nicht gegeben, aber mit dem männlichen Altus Jochen Kowalski in der Titelrolle von Händels *Julius Cäsar* wurde 1989 ein erster Ansatz gewagt (bemerkenswert auch die Regie von Hansgünther Heyme in Wolf Münzners Bühne).

Szenisch schwach vertreten waren bzw. unprofiliert gerieten die russische und französische Oper des 19. und 20. Jahrhunderts bis auf Gounods *Margarethe* 1987 in der witzigen Regie von John Dew mit der Ausstattung von Gottfried Pilz und 1988 Offenbachs von Kurt Horres und Andreas Reinhardt perspektivenreich aufgefaltetes Hauptwerk *Hoffmanns Erzählungen*. Der Mozart-Block aus der Ära Horres dürfte ebenso wenig in die Annalen der Inszenierungsgeschichte eingehen wie die deutsche Oper des 19. Jahrhunderts, die mit Beethovens *Fidelio* und Webers *Oberon* szenisch Missglücktes bot. Richard Wagners 1990/91 zusammen mit der Kölner Oper produzierter *Ring des Nibelungen* unter Hans Wallat und 1994 *Parsifal* mit Ralf Weikert am Pult, beides vom Hausherrn inszeniert und von Andreas Reinhardt ausgestattet, brachten der Wagner-Interpretation keine wegweisenden Einsichten, während der von Pet Halmen im eigenen Bühnenbild inszenierte *Lohengrin* 1987 (unter Hans Wallat) und Hans Hollmanns teilweise verrätselt subjektive Sicht auf *Tannhäuser* (am Pult wieder Wallat, Bühne Hans Hoffer) 1995 die angestaubte Wagner-Rezeption an der Rheinoper auffrischten.



Jochen Kowalski in der Titelrolle des „Julius Cäsar" von Georg Friedrich Händel, Inszenierung: Hansgünther Heyme (1989). Foto: Eduard Straub

Qualitätsgaranten

Hans Wallat, der als GMD den Programm-Schwerpunkten vom Pult her mehr symphonisches Gewicht als rhythmusbetonte Alertheit verlieh, garantierte eine solide musikalische Qualität. Zu den beeindruckenden Gastdirigenten gehörten der so früh verstorbene Johannes Winkler (Webers *Oberon*), Alberto Zedda im Belcanto-Repertoire, Fabio Luisi (Puccinis

Turandot) und Ralf Weikert (*Parsifal*). Trotz aller Sparmaßnahmen hielten die Solidität des von Rudolf Staude geführten Chors und das noch immer imponierende Sängerensemble die Rheinoper in kultur- und finanzpolitisch schweren Zeiten auf musikalisch sicherem Kurs. Schließlich erwies es sich als Vorteil, dass Horres keinen Chefbühnenbildner engagiert hatte. Bei aller Dominanz von Andreas Reinhardt war dank stilistisch so unterschiedlicher Künstler wie Gottfried Pilz, Hans Hoffer, Pet Halmen oder Wolf Münzner für eine facettenreiche Optik gesorgt.

Nicolai Rimski-Korssakow: „Der goldene Hahn", Inszenierung, Bühnenbild, Kostüme und Licht: Pet Halmen (1991). Foto: Paul Leclaire

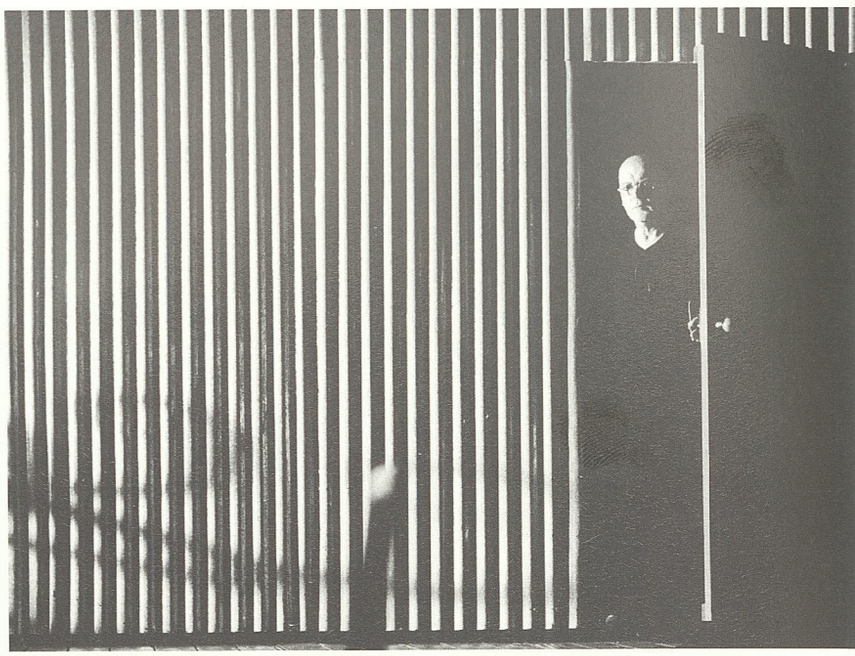
Trudeliese Schmidt als Carlotta in „Die Gezeichneten" von Franz Schreker, mit Sigmund Cowan. Inszenierung: Günter Krämer (1987). Foto: Theatermuseum Düsseldorf

Die Erinnerung hält viele sängerische Persönlichkeiten fest. Etwa die an ihre alte Wirkungsstätte zurückgekehrte und in ihrer Bühnenpräsenz ungebrochene ‚Grande Dame' Martha Mödl, die in der Eröffnungsvorstellung der Ära Horres ebenso grandios archaisch die vor Leid versteinerte Mutter in Fortners *Bluthochzeit* war wie Ende 1995 in Klebes *Gervaise Macquart* neben der Titelheldin Marta Márquez die vom Komponisten gegenüber der Romanvorlage Zolas zur Idealgestalt der Mitmenschlichkeit erhobene Mutter Bazouge. Eine andere Heimkehrerin war die in der Ära Barfuss vor allem mit Hosenrollen charmierende Trudeliese Schmidt, die nach der Herodias 1996 in der *Salome* auch der Malerin Carlotta in Schrekers *Gezeichneten* psychologische Tiefenstruktur gab. Ein dritter Heimkehrer von Format war Hermann Becht als Klebes Überlebensdialektiker Jacobowsky.

Aus der Vielzahl der Sänger, die jeden Abend für das „unmögliche Kunstwerk Oper" (Oscar Bie) einstehen, können hier nur wenige weitere Namen erwähnt werden. Gabriele Schnaut (als Brünhilde im *Ring*), Wolfgang Schmidt (herausragend sein Tannhäuser, aber auch sein Oberst in Klebes *Jacobowsky*) sowie Kurt Moll als Gurnemanz in *Parsifal* haben im Wagnerfach starke Akzente gesetzt, und Fionnuala McCarthy, die 1991 im lyrischen Sopranfach mit der Poppea, der Ilia in dem von Yehudi Menuhin 1995 dirigierten *Idomeneo*, als Pamina, Violetta, Micaëla, Antonia, Alice im *Falstaff*, Mimì und Liù bis hin zur Marianne in *Jacobowsky und der Oberst* ihre bald nach Berlin führende Karriere gestartet hatte, beeindruckte ebenso wie Richard Salter als gequälter K. in Reimanns Kafka-Oper *Das Schloss*.

Nicht ungenannt bleiben dürfen zwei Außenseiter im Opernalltag: Uwe Friedrichsen als unverzagt pädagogischer Doolittle in *My Fair Lady* und der unvergessene Kabarettist vom Niederrhein Hanns-Dieter Hüsch, der von Luciano Berios *Un re in ascolta* gegen die Fluten der Musik listig das Wort setzte. Dem Wort wie dem Bild galten in der Ära Horres auch flankie-

Hanns-Dieter Hüsch als Freitag in „Ein König horcht" von Luciano Berio, Inszenierung: Holk Freytag (1988). Foto: Klaus Lefebvre



rende Aktivitäten, die das Institut nach außen öffneten: die Bereitstellung der Foyerwände für Arbeiten junger bildender Künstler sei ebenso erwähnt wie die Vielzahl an Einführungs- und Sonderveranstaltungen. Von der Leistungsfähigkeit der Rheinoper künden auch Gastspiele in Brüssel, Wien und Moskau, in Japan und Spanien, vor allem im Oktober 1989 kurz vor dem Fall der Mauer in Ost-Berlins Staatsoper mit den vom Titel her beziehungsreich wirkenden Werken *Die tote Stadt* und *Der jüngste Tag*.

Die Ära Richter

Obwohl Kurt Horres in der Öffentlichkeit keine Erklärungen gab, resignierte er angesichts des ihm aufgezwungenen Einspardrucks und der dahinter gelegentlich ungeniert aufscheinenden Feindlichkeit gegenüber der Hochkultur. So musste sich sein Nachfolger Tobias Richter, in den Jahren 1985 bis 1992 als Bremer Generalintendant mit ähnlichen Erscheinungen konfrontiert, 1996 zunächst wie eine Art Katastrophenmanager erscheinen, zumal die Finanzzeichen bald noch schlechter standen. Die Produktionsbedingungen für das Institut und seine gegenüber früher stark geschrumpfte Zahl der Neueinstudierungen sind wie die Reduzierung um 80 Spieltage pro Spielzeit nicht mehr mit früheren Zeiten zu vergleichen. Umso bemerkenswerter ist die Tatsache, dass es Richter gelang, das Solistenensemble auf imponierendem Niveau aufzustocken und die Tradition eines Repertoiretheaters beizubehalten. So befinden sich noch alte Produktionen aus der Ära Barfuss und Horres im Spielplan, und die vom Letztgenannten übernommene *Ring*-Inszenierung ausschließlich mit hauseigenen Kräften besetzen zu können, steht in der deutschen Theaterlandschaft um 2000 einzigartig da. Andererseits aber wird der Intendant, in der Vergangenheit eine Art autonomer Konzernherr, um die Wende zum 21. Jahrhundert immer mehr zum fliegenden Händler, der darauf bedacht sein muss, Finanz- und Marktzwänge zu unterlaufen.

In der Praxis bedeutet das die partielle Aufgabe von eigenständigen Arbeiten zugunsten von Koproduktionen und sogar Übernahmen. Dieser Verlust an Unverwechselbarkeit kann auch zu Bereicherungen führen. Das war etwa 1997 der Fall mit der um Partien der Urfassung erweiterten *Madama Butterfly*, die Robert Carsen im Bühnenbild von Paul Steinberg über den Zusammenprall zweier Kulturen hinaus zur bewegenden Humantragödie transzendierte – bedauerlich, dass sein Puccini-Zyklus für die Vlaamse Opera Gent/Antwerpen am Rhein nicht weitergeführt wurde. Das Spektrum solcher Tauschbörsen (die Rheinoper lieferte im Gegenzug ihren *Tannhäuser* an die Schelde) sei an einigen anderen Beispielen aufgezeigt. Sehr ansehbar war 1997 Donizettis *La Fille du régiment*, obwohl oder gerade weil der kolumbianische Maler und Bildhauer Fernando Botero in dieser Koproduktion mit Monte Carlo und Genf das Personal in Fortführung von Oskar Schlemmers *Triadischem Ballett* dick auspolsterte (als Persiflage auf Auswüchse des Kunstmarktes inszenierte Tobias Richter dazu flankierend *Don Pasquale*). Und die Übernahme der Uraufführung von Manfred Trojahns Shakespeare-Vertonung *Was ihr wollt* in Peter Mussbachs Produktion an der Münchner Staatsoper war 2001 ebenso wie die 2005 von

Gaëtano Donizetti: „Don Pasquale", Inszenierung: Tobias Richter Oleg Bryjak, Raul Gimenez (1998). Foto: Eduard Straub

Michael Leinert in Zusammenarbeit mit der Düsseldorfer Robert-Schumann-Hochschule dort inszenierte Uraufführung von Jürg Baurs Kammeroper *Der Roman mit dem Kontrabass* mehr als nur eine Reverenz vor zwei in Düsseldorf lebenden Komponisten.

1999 kam Pfitzners Hauptwerk *Palestrina* in einer Koproduktion mit Londons Covent Garden und Roms Teatro dell'Opera, wobei der Vorzug, dass dieses Musikdrama nach vielen Jahren wieder an der Rheinoper erschien, mögliche Einwände gegen Nikolaus Lehnhoffs Inszenierung überstieg. Ein uneingeschränkter Gewinn war 2002 Prokofjews Gozzi-Oper *Die Liebe zu den drei Orangen*, serviert als Koproduktion mit dem Malibran-Theater in Venedig, wo Altmeister Benno Besson das Stück ein Jahr zuvor herausbracht hatte und nun zu seiner ersten Operninszenierung in Deutschland kam. Bedenklich dagegen Verdis *Traviata*, deren Brüsseler Produktion im Stagionebetrieb des Monnaie-Theaters abgespielt war und im Orkus verschwunden wäre, hätte die Rheinoper sie nicht 1999 günstig angekauft. Doch die Inszenierung von Ursel und Karl-Ernst Herrmann statuierte ein heute seltenes Beispiel opulenter Kulinarik im Stil von Opas Theater, die sich allerdings bei weiten Teilen des Publikums herzlichen Zuspruchs erfreute. Und um einen weiteren Problemfall von

Koproduktionen zu erwähnen sei dahingestellt, ob Herbert Wernickes zuerst in Basel erprobte Digestfassung von Händels *Alcina* (1999) dem komplexen Zauber dieses Werks gerecht wurde. Ebenfalls zu bezweifeln ist das im Fall des vom Hausherrn selbst bereits 1994 beim Festival de Musique Strasbourg inszenierten *Don Giovanni*, den er 2003 in der Rheinoper herausbrachte, sowie im Fall der *Carmen*, die Jérôme Savary 2002, mit voller Zustimmung des Publikums für die Pappmaché-Ausstattung, als Koproduktion mit der Pariser Opéra-Comique und dem Teatro Regio Turin am Rhein zeigte.

Die neue Unübersichtlichkeit

Aus dem einstmaligen Tempel der Hochkultur, der etwa in Produktionen von Reinhardt/Wendel oder Kurt Horres schon durch die optische Erscheinungsweise eine verbindliche Stilhöhenebene suggerierte, ist ein Basar geworden, dessen Angebote auch hauseigener Produkte eine in den ersten vier Jahrzehnten des Instituts unbekannte Bandbreite zwischen Gelingen und Scheitern aufweisen. Trotz dieser qualitativen und stilistischen Zersplitterung hat sich die Rheinoper bis 2006 aber jener seit der Jahrtausendwende zu beobachtenden Pop-, Porno- und Comic-Welle verweigert, mit der große Häuser in Hamburg, Berlin oder München ein neues (?) Publikum zu ködern versuchen. Und immerhin gab es erfolgreiche Beiträge zur Rehabilitierung aus dem Repertoire fast verschwundener Werke wie Boieldieus Buffa *La Dame blanche*, die Richter 2001 in Johannes Leiackers Ausstattung mit dezentem Hinweis auf die klassische Persilreklame der weißgekleideten Dame als (voll gesponserten) Beitrag zum 100-jährigen Bestehen der Düsseldorfer Chemiefirma Henkel herausbrachte. Erwähnenswert auch Alfredo Catalanis belcantischer Hochgebirgsreißer *La Wally*, der sich 2005 auch ohne zwingende Regieidee zum Kultstück entwickelte.

Die neue Unübersichtlichkeit brachte zudem, das darf nicht unterbewertet werden, eine weitere Öffnung des Instituts gegenüber dem Publikum mit sich. Die umfänglichen Matineen zu den Neuproduktionen haben sich im Stil gelockert, ohne an Kompetenz einzubüßen, und die vor den abendlichen Aufführungen stattfindenden Einführungen bieten einen besucherfreundlichen Service. Insgesamt füllen die flankierenden Veranstaltungen zu den Aufführungen bis hin zu den für das gesamte Publikum zugänglichen Premierenfeiern ein weiteres Spektrum als je zuvor. So umspannte die leider kurzlebige Reihe ‚Oper am Klavier' zwischen *Seelewig* von Harsdörffer-Staden, der ältesten überlieferten deutschen Oper, und Scott Joplins Ragtime-Oper *Treemonisha* einen Bogen, der das geschichtliche und soziokulturelle Feld des Musiktheaters abseits des Spielplans anschaulich machte.

Allen Beschneidungen des Etats zum Trotz hielt der Chor, seit 2000 unter Leitung von Gerhard Michalski, weitgehend sein Niveau, auch wurde das Opernstudio als Ort der Nachwuchsförderung bis hin zur Produktion einiger *Europeras* von John Cage mit Engagement betrieben. Das signalisiert den Glauben der Chefetage in der Rheinoper an die Zukunftsfähigkeit des Genres ebenso wie die mit ‚Composers in Residence', durchgeführten Uraufführungen. Dass man hierbei den Erfolg nicht programmieren kann, zeigte Gerhard Stäblers *Madame la Peste*

Carl Maria von Weber/ Michael Leinert: „Der Freischütz und der Teufel", Inszenierung: Michael Leinert. Torsten Hofmann, Stefan Heidemann (2000). Foto: Eduard Straub

2002, dass er aber auch unerwartet eintreten kann, die Erstlingsoper *Vipern* von Christian Jost. Erwähnenswert ist auch, dass Michael Leinert, von 1999 bis 2006 Chefdramaturg des Instituts, mit dem *Freischütz für Kinder* einen Versuch startete, über die theaterpädagogische Tagesarbeit der Rheinoper hinaus in der jüngsten Generation Interesse für das Musiktheater zu wecken. Er flankiert sinnvoll das Bestreben, durch Gründung des Jugendclubs ‚Rheingold' den etwas älteren jungen Menschen einen Zugang zur Oper zu öffnen. So weist die Intendanz Tobias Richters nach zehn Jahren im Jubiläumsjahr durchaus die Perspektive einer Zukunftsfähigkeit auf. Deren erste Belastungsprobe folgte, als das Düsseldorfer Haus wegen dringender Sanierungsarbeiten im Frühjahr 2006 geschlossen und der provisorische Betrieb der RheinOperMobil in der Nähe des Landtags aufgenommen wurde. Die ästhetischen Auswirkungen auf den Spielplan sind so wenig kalkulierbar wie jene auf die Publikumsakzeptanz.

Richters Einstand verlief 1996 wenig verheißungsvoll. Adolf Dresen inszenierte *Don Giovanni* in einer trostlosen Szenerie, und der neue GMD Zoltán Peskó konnte die erstaunlich stilsicheren Vokalsolisten kaum befeuern. Dennoch gelang es Richter, der ohne festen Hausregisseur arbeitete und sich selbst zunächst als

RheinOperMobil, Ansicht des Innenraumes (2006). Foto: Eduard Straub

Inszenator zurückhielt, schon in seiner ersten Saison, auch dank eines verblüffend guten jungen Sängerensembles, die Bastion zu halten. Dazu trug die Verpflichtung von Youri Vámos mit dessen Tanztruppe für den nach Basel gewechselten Heinz Spoerli ebenso bei wie die Sorge um das tägliche musikalische Niveau. Für dessen Erhalt seien stellvertretend der 2002 zu Duisburgs GMD ernannte Engländer Jonathan Darlington und der Amerikaner John Fiore genannt, der zu Beginn der Spielzeit 1999/2000 als GMD der Rheinoper verpflichtet wurde und ein Jahr später auch die Konzerte der Düsseldorfer Symphoniker übernahm. Durch die Einbindung der Chefdirigenten der beiden Trägerstädte in die Opernarbeit wurden nicht nur im orchestralen Bereich ein stärkender Arbeitszusammenhang und ein höherer Grad der Verantwortlichkeit erreicht, was sich auch auf das Alltagsniveau positiv auswirkte. Auf dieser Basis erst konnte der Kapellmeister Andreas Stoehr den Grundstein für die Einführung historisierender Aufführungspraktiken legen.

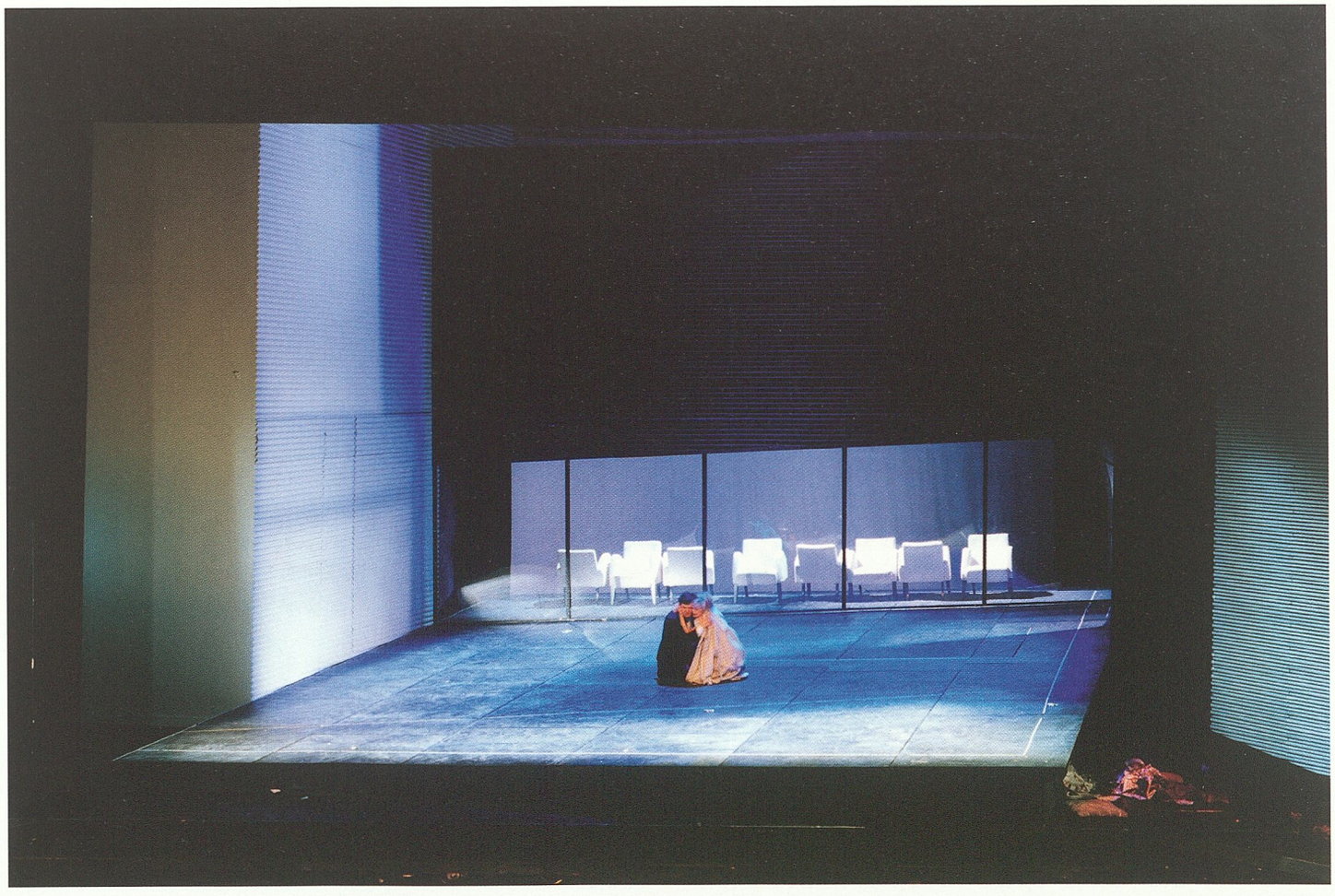
Stilprägende Persönlichkeiten

Erster inszenatorischer Markstein in der Ära Richter war der vom norwegischen Regisseur Stein Winge 1996 begonnene Janáček-Zyklus in tschechischer (!) Sprache. Geriet unter der mehr klangsinnlich als kantenscharf geprägten musikalischen Leitung von Hans Wallat *Káťa Kabanová* (herausragend Clarry Bartha in der Titelrolle, Helga Dernesch als Urgestein der alten Kabanicha und Annette Seiltgen als Warwara) zum vielversprechenden Auftakt, so kam der Durchbruch 1998 unter Darlington und im Bühnenbild von Johannes Schütz mit *Jenufa* (Trudeliese Schmidt gelang in ihrer letzten Rolle für die Rheinoper als keineswegs ins Archaische versetzte Küsterin ein tiefgründiges Porträt). Es folgten *Věc Makropulos* (*Die Sache Makropulos*; 2000 unter John Fiore mit Gitta-Maria Sjöberg als Emilia Marty) und *Příhody lišky Bystroušky* (Die Abenteuer der Füchsin Schlaukopf, früher: *Das schlaue Füchslein*; 2001 ebenfalls unter Fiore mit der bezaubernden Marlis Petersen). Dass Winge 2001 die Urfassung des von Johannes Schütz vor billigem Folklorismus bewahrten und von John Fiore in seinem holzschnittartigen Klangprofil geschärften *Boris Godunow* Mussorgskys mit dem überragenden Titelhelden Jaako Ryhänen dramaturgisch nicht ganz schlüssig inszenierte und 2003 mit Verdis *Macbeth* keineswegs die Erinnerung an Günter Krämers umstrittene Inszenierung aus der Ära Horres vergessen machen konnte, tat seinem Janáček-Zyklus keinen Abbruch.

Ohne Kontinuität blieb Richters Versuch, die in seiner Bremer Zeit mit Markus Lüpertz praktizierte Zusammenarbeit fortzusetzen. Die ungewöhnliche, von dem schon bei Horres für Fortners *Bluthochzeit* bemühten ‚Guernica'-Bild Picassos überwölbte Ausstattung für Verdis *Trovatore* durch den Düsseldorfer Akademieprofessor führte 1997 nicht zur Fortsetzung der Tradition aus der Ära Barfuss, berühmte bildende Künstler an die Oper zu binden. Eine vom Intendanten bewusst betriebene Traditionsbildung gelang aber, als der junge Regisseur Christof Loy im Frühjahr 1997 mit Massenets in die Gegenwart verlagerter *Manon* an der Rheinoper debütierte. Er setzte das nostalgisch mit der Vorvergangenheit spielende Musikdrama (auf Französisch gesungen) im Bühnenbild von Herbert Murauer dem brutalen Druck der Gegenwart aus und inszenierte so die leitmotivischen Verzahnungen der Musik als Wiederkehr des Erinnerten und damit als Ankämpfen gegen den Zeitfluss, also den Tod. Das war mit Alexandra von der Weth und Sergej Khomov als Liebespaar und den durchindividualisierten Chören unter Baldo Podic auch musikalisch eine Spitzenleistung, zudem der Beginn einer aufregenden regielich-musikalischen Ensemblearbeit.

So stieg Loy in der Folgezeit zum stilprägenden Regisseur der Rheinoper auf. Mozarts *Finta giardiniera* wurde 1998, auch dank Darlingtons flexiblem Musizierstil und einem bemerkens-

III
IIII
V
VI
VII
VIII
IX
XI



werten Ensemble, zur unerwarteten Attraktion, und in *Lucia di Lammermoor* bescherte er dem Liebespaar einen Triumph: Alexandra von der Weth in der als Fallstudie einer Hysterikerin angelegten Titelrolle und dem für die romanische Oper erstaunlich begabten Russen Sergej Khomov. Loys Personenführung zielt oft auf eine Vergegenwärtigung der Stoffe, kommt aber ohne modische Dekonstruktivismen aus. Auch seine späteren Inszenierungen gehören zu den stärksten Eindrücken der Ära Richter. So gedieh Verdis erstmals am Rhein auf Französisch in der fünfaktigen Fassung letzter Hand gebotener *Don Carlos*, zu Beginn der Spielzeit 2000/01 in Duisburg herausgekommen, zur wahren Hommage an den Komponisten zu dessen 100. Todestag. Dieses Werk, das Verdi mehr als seine anderen Opern als wahrhaft europäischen Komponisten und Ideendramatiker zeigt, erfuhr durch die Zusammenarbeit von Loy und Murauer die stimmige Aktualisierung in einem modernen Überwachungsstaat. Die Einstudierung von John Fiore machte Verdis reichste Partitur zudem durchhörbar für viele instrumentale Finessen, und auch dank des chorischen und solistischen Niveaus, aus dem Khomov als gequälter Titelheld, Valérie Millot als verinnerlichte Elisabeth und Jeanne Piland als sinnlich explosive Eboli hervorstachen, errang die Rheinoper einen Spitzenplatz im nicht nur nationalen Vergleich.

Giuseppe Verdi: „Macbeth", Inszenierung: Stein Winge. Morenike Fadayomi, Boris Statsenko, Fernando Aguilera (2003). Foto: Eduard Straub

Jules Massenet: „Manon", Inszenierung: Christof Loy. Sergej Khomov, Alexandra von der Weth (1997). Foto: Eduard Straub

Erfreulicherweise konnte Christof Loy mit seinem Ausstatter Murauer diesen Rang meistens halten. So 2001 in Rossinis mit der koloraturgewandten Belcanto-Stilistin Marta Márquez als Titelheldin ironiesprühend inszenierter Buffa *L'Italiana in Algeri* oder 2004 in der mit Hilfe von zwei Schauspielern als großes Reifungsexperiment im Stil einer Marivaudage inszenierten *Zauberflöte*. Bemerkenswert in dieser nach der *Finta giardiniera* das Mozart-Niveau der Rheinoper überstrahlenden, gleichwohl strittig aufgenommenen Produktion auch das musikstilistische Niveau mit Garanten wie dem dann nach Stuttgart gewechselten Kapellmeister Constantinos Carydis, Khomovs stilsicherem Tamino, der aufblühenden Pamina von Nataliya Kovalova, der mit gestochenen Koloraturen bis ins Pfeifregister aufwartenden Jekaterina Morozova als Königin der Nacht, dem im Liedersängerstil geadelten Papageno von Ludwig Grabmeier, der bezaubernden Papagena von Romana Noack und dem im gesamten Repertoire als Charakter-Buffo imponierenden Norbert Ernst als Monostatos.

Ebenfalls 2004 kamen von Offenbach, in einem ernüchternden Heute mit Altersheim- und Theaterambiente angesiedelt, *Les Contes d'Hoffmann* heraus, in denen Baldo Podic die orchestrale Finesse einer ‚Opéra comique' freisetzte und Annette Seiltgen als Nicklausse sowie Sami Luttinen als Gegenspieler von Khomovs Hoffmann ein Solistenterzett von internationalem Spitzenniveau waren. Ende 2005 gab es ein Großereignis mit der zweiteiligen, auf die beiden Trägerstädte und deren Orchester aufgeteilten Musiktragödie *Les Troyens* von Berlioz, der Loy in Herbert Murauers Szene auf der Duisburger Bühne die Vorgeschichte des Trojanischen Kriegs als Satyrspiel mit Offenbachs Operette *La Belle Hélène* (mit der hinreißenden Marta Márquez in der Titelrolle unter Christian Rieger in dessen Salonorchester-Fassung) folgen ließ. Mag auch die Besetzung der *Trojaner* in Einzelheiten die Grenzen der Rheinoper aufgezeigt und John Fiore am Pult gelegentlich den wie auf einem Nadelkissen angesiedelten Klassizismus des späten Berlioz verdickt haben, so behauptet diese Produktion dennoch souverän die Position der Anspruchskultur gegen den Modetrend der Event-Kultur.

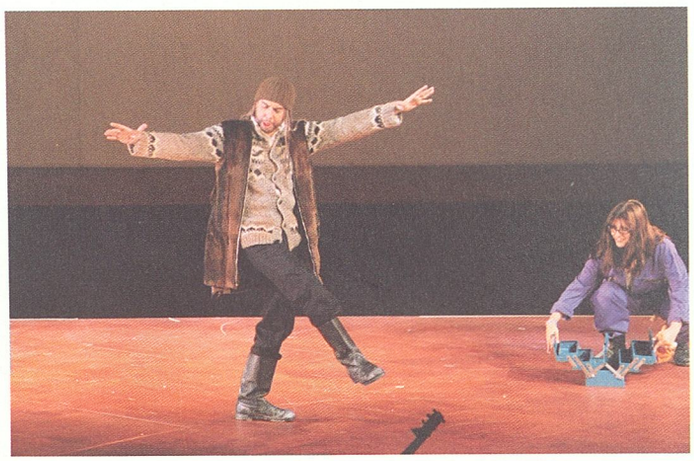
Gioacchino Rossini: „L'Italiana in Algeri", Inszenierung: Christof Loy. (v.l.n.r.) Oleg Bryjak, Marta Márquez, Bruno Balmelli (2001). Foto: Eduard Straub

Fortschritt im Rückgang

Zur Profilierung der Deutschen Oper am Rhein trug auch Loys von Dirk Becker ausgestatteter Monteverdi-Zyklus bei. Dieser ist nicht nur wegen der szenischen Einlösung bemerkenswert: *L'Orfeo* 2001 als in den 1950er Jahren angesiedeltes Drama eines durch Leiderfahrung reifenden Künstlers, *Il ritorno d'Ulisse* 2003 als psychologisches Kammerspiel, das durch gestische Korrespondenzen einen Beziehungszauber zwischen den Figuren herstellt, schließlich *L'incoronazione di Poppea* (2004), wo die ihres Bezugs zur Transzendenz verlustig gewordenen Menschen ihre triebhafte Selbstzentrierung zum kollektiven Selbstmord steigern: eine umstrittene, in sich aber schlüssige und atemberaubende szenische Lösung. Ebenso erstaunlich war die Tatsache, dass die Monteverdi-Aufführungen – hier ist für die Solisten nur ein Gesamtlob möglich – eine durchgehende Stilsicherheit im Vokalstil aufwiesen.

Besonderen Rang gewann der Zyklus dadurch, dass zunächst unter dem Originalklang-Spezialisten Christoph Spering die verstärkte Neue Düsseldorfer Hofmusik auf alten Instrumenten für ein historistisch geschärftes Klangbild sorgte, das später unter Andreas Stoehr mit Mitgliedern des Hausorchesters in barockisierender Spielweise übernommen wurde. Nachdem Jonathan Darlington schon 1997 in Händels *Tamerlano* vom philharmonischem Großklang abgerückt war, hatte nun das vorklassische Repertoire in der Rheinoper eine Ebene der authentischen Wiedergabe gefunden. Dieser Fortschritt im Rückgang machte auch die zuerst für die Schwetzinger Festspiele produzierte Ausgrabung von Alessandro Scarlattis *Telemaco* Ende 2005 unter Andreas Stoehr zum Erlebnis – nicht zuletzt dank eines wiederum stilkundigen und hochklassigen Sängerensembles sowie Lukas Hemlebs Inszenierung, die mit den modernisierten Stilmitteln des Barocktheaters in Jane Joyets Bühne sinnvoll spielte. Von diesen Qualitäten profitierte auch der gastierende Regisseur Christof Nel, dem zum Mozart-Jahr 2006 mit dem von Stoehr nach historischem Vorbild geleiteten Orchester und einem wieder überzeugenden Solistenensemble eine Musteraufführung der heiklen Seria *La clemenza di Tito* gelang.

Claudio Monteverdi: „Il ritorno d'Ulisse in patria", Inszenierung: Christof Loy. Tassis Christoyannis, Mariselle Martinez (2003). Foto: Eduard Straub



Von den in der Ära Richter arbeitenden Regisseuren konnte der große Manierist Werner Schroeter mit Wagners bildhaft verrätselter ‚Handlung' *Tristan und Isolde* sowie Bellinis verkitschter *Norma* wenig überzeugen. Vielversprechend dagegen der Aufbau eines Puccini-Zyklus durch Dietrich Hilsdorf, der 2002 mit der in doppelbödiger Realitätslage angelegten *Tosca* startete und ein Jahr später *Il Trittico* zu einem chronologisch angelegten Crescendo der Gewalt stilisierte. Wie der jüngere Christof Loy gehört Hilsdorf zu jenen deutschen Regisseuren, die keineswegs die von ihnen inszenierten Werke zum Vehikel irrationaler Selbstverwirklichungsgelüste verkleinern. Auch der von dieser Gefahr gelegentlich bedrohte Gian Carlo del Monaco widerstand ihr Ende 2004 in Tschaikowskys *Eugen Onegin* erfolgreich und machte die in der Originalsprache gesungene Oper mit dem Schwesternpaar Nataliya Kovalova und Katarzyna Kuncio sowie ihren Liebhabern, Andrej Dunajew als im Selbstmord endendem Lenski und Tassis Christoyannis als immer mehr seine Oberflächlichkeit aufbrechendem Titelhelden, zum Vorzeigestück der am Rhein schwach vertretenen russischen Oper. Eher konventionell geriet 2000 Nikolaus Lehnhoffs Inszenierung der erstmals am Rhein gespielten dreiaktigen Fassung von Bergs *Lulu*, die aber faszinierte, weil John Fiore die Partitur durchleuchtete und Alexandra von der Weth Wedekind-Bergs Idee von der „Urgestalt des Weibes" mit sensualistischer Stimmgebung erfüllte.

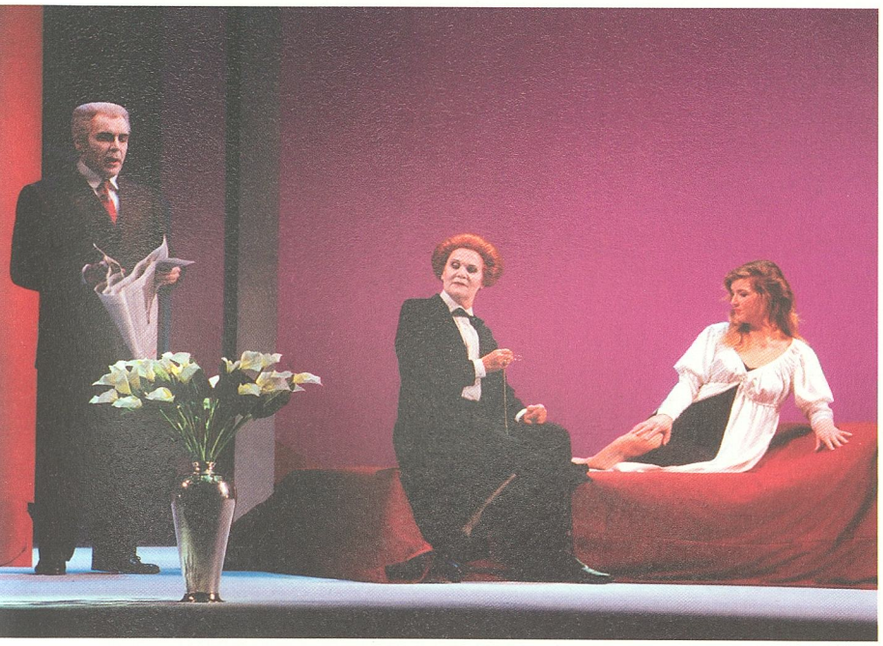
Giacomo Puccini: „Il Tabarro", Inszenierung: Dietrich Hilsdorf. Therese Waldner, Gordon Hawkins (2003). Foto: Eduard Straub

Novitäten und Industrietheater

Risikobereit wurde in der Intendanz Tobias Richters das zeitgenössische Musiktheater gepflegt. Die deutsche Erstaufführung von Giorgio Battistellis Oper nach Fellinis Film *Die Orchesterprobe* war 1997 ein Satyrspiel, in dem die Parallelisierung einer chaotischen Orchesterprobe mit dem Untergang des Theaters die Tragödie durchscheinen ließ. Problematisch fiel die erste Uraufführung der Ära Richter aus: Franz Hummels im Mai 1998 in der Düsseldorfer Rheinmetallhalle inszenierte Hommage an einen Lokalmythos: *Beuys*. Der Einfall, dem Pazifisten Beuys in der stillgelegten und von Jannis Kounellis mit drei Güterzügen bestückten Halle eines Rüstungskonzerns zu huldigen, erwies sich musikalisch wie in der Regie von Hermann Schneider als wenig erkenntnisfördernd. Sinnfälliger gedieh zu Beginn von Tobias Richters dritter Spielzeit ein zweiter Ausflug in die Sphäre des Industrietheaters. Als das Duisburger Haus 1998 wegen dringend nötiger Umbauarbeiten bis November geschlossen wurde, wollte der Hausherr kultur- und sozialpolitisch Präsenz im Mon-

tanrevier zeigen und Wagners *Ring des Nibelungen* in der stillgelegten Kraftzentrale des früheren Krupp-Hüttenwerks in Duisburg-Meiderich inszenieren. Von der Westdeutschen Landesbank gesponsert, kam es nach dem Rückzug des Sponsors aber nur zu *Rheingold* und *Walküre*.

Der Auftakt der Tetralogie, von Hans Wallat mit verblüffender Sicherheit in dem zur Hälfte



Alban Berg: „Lulu", Inszenierung: Nikolaus Lehnhoff. Richard Salter, Anja Silja, Alexandra von der Weth (2000). Foto: Eduard Straub

genutzten Raum von 130 Metern Länge und 35 Metern Tiefe mit den Duisburger Philharmonikern musiziert, wurde zu einem Triumph. Richter ließ psychologisches Theater spielen, dessen Illusionismus durch den Realitätsgehalt des Umfelds die schönste epische Brechung erfuhr. Problematischer geriet *Die Walküre*, in der Richter im Gegensatz zum *Rheingold* die Fläche in ihrer ganzen Ausdehnung nutzte. In der verflüchtigte sich dann das Musikdrama, zumal es auch gesanglich teilweise uneingelöst blieb und der Auftritt der acht Walküren mit ihren Pferden zum Gag gedieh. Gleichwohl war dieses Industrietheater für die in der Wandlung zum Landschaftspark begriffene Industriebrache des Reviers eine soziokulturelle Pioniertat.

Von den an Rheinoper gewagten Uraufführungen wurden bereits Stäblers *Madame la Peste* als negatives und Josts auf dem barocken Schauerdrama „The Changeling" beruhende *Vipern* (mit Morenika Fadayomi und John Wegner als verlorenem Hauptpaar sowie Anke Krabbe und Julian Kumpusch als verschontem Nebenpaar) als positives Beispiel einer Weiterentwicklung der Traditionsform ‚Literaturoper' erwähnt. 1999 gelang mit einem zeitgenössischen Stück ein Publikumserfolg: *Drei Schwestern* von Peter Eötvös. Der Komponist hatte die kurz zuvor in Lyon mit Kontratenören für die Titelrollen und deren Schwägerin Natascha uraufgeführte Tschechow-Vertonung in der deutschen Erstaufführung ausdrücklich für Frauenstimmen zugelassen – im Sinne einer Repertoirefähigkeit sicher die richtige Entscheidung. Das von Johannes Schütz in den Abgrund (des Orchestergrabens) statt in das von den Schwestern ersehnte Moskau gebaute Gleis evozierte trotz seines bildhaften Defätismus die Überlebensfähigkeit der Gattung Oper. Als Martha Mödl in der Rolle der alten Magd Anfisa wie eine Hüterin der Vergangenheit in vergilbten Fotografien blätterte, wurde über ihre Präsenz in der Ära Horres und Barfuss eine Brücke zurück zu den Wiederanfängen des Düsseldorfer Opernbetriebs nach 1945 mit der damaligen Anfängerin geschlagen. Zur Zukunftsfähigkeit der Oper als Kunstform und als Institution gehört nicht nur das erfolgreiche Krisenmanagement einer Verwaltung des Mangels. Ebenso gehört dazu ein Bewusstsein von dem, was einmal war – und was, wenn solche Traditionen abgeschnitten werden, verloren geht. Gegen diese Furie des Verschwindens hat die Deutsche Oper am Rhein in den 50 Jahren ihres Bestehens erfolgreich Widerstand geleistet.

Probe zu „Das Rheingold" von Richard Wagner in der Kraftzentrale des Krupp-Hüttenwerks in Duisburg-Meiderich. Szenische Realisation: Tobias Richter (1998). Foto: Eduard Straub

Zwischen Göttern und Kühlschränken

Seit 1981 gehe ich beruflich in die Oper, um drüber zu schreiben. Ich gehe natürlich gern ins Opernhaus, weil man im Gegensatz zum Konzert immer in erhöhter Spannung steht, wie das wohl aussieht und wie das wohl klingt, wenn der Lappen hochgeht. Das ist der Moment, der über den ganzen Abend entscheidet. Dieses Präjudiz liest sich höchst ungerecht gegenüber einem Regisseur und einem Ausstatter, die im weiteren Verlauf eine hinreißende Inszenierung bieten werden, nur leider für das Eröffnungsbild von der Muse nicht geküsst, sondern nur angehaucht wurden. Egal, das erste Bild muss stimmen, muss scheppern oder leise unter die Haut gehen, man möchte von jetzt auf gleich zeit- und raumversetzt werden, möchte in einer Geschichte landen, die mich fesselt, die ich kenne, aber so noch nicht gesehen habe. Ich möchte, dass mir passiert, was mir in Frankfurt in Ruth Berghaus' *Walküre* passiert ist.

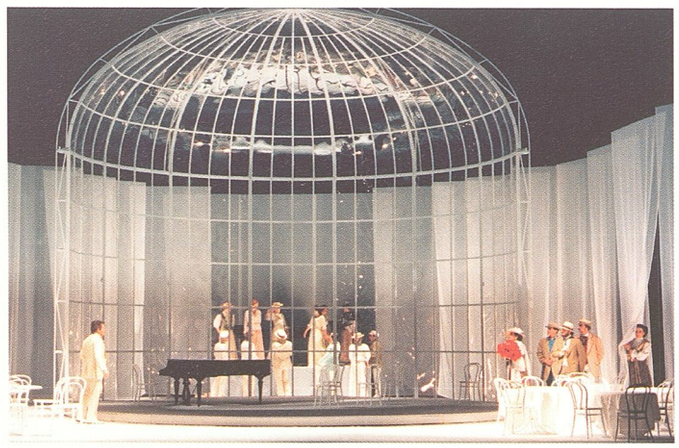
An diese Aufführung werde ich mich mein Leben lang erinnern. Ich habe geheult aus Erkenntnis. Man fragt sich ja immer, welcher emotionale Sekundenkleber Siegmund und Sieglinde im ersten Aufzug verbindet. In Berghaus' Inszenierung erfährt man es. Sieglinde schaut Siegmund, von Wissen durchdrungen, lange an, hebt eine Hand und legt sie über ihr linkes Auge. Siegmund erstarrt, schrickt zurück, hebt ebenfalls eine Hand und legt sie ebenfalls über sein linkes Auge. Beide wissen jetzt in tiefem Verstehen: Wir sind Kinder des einäugigen Gottes Wotan, wir sind Zwillingsgeschwister. Das haben von 100 Opernbesuchern vielleicht zwei mitgekriegt. Diese zwei Prozent aber waren für den Rest des Abends geliefert.

Dann habe ich so einen Moment mal in Brüssel erlebt, als dort noch Gérard Mortier Chef war. Peter Mussbach, psychoanalytisch geschult wie kaum einer, brachte eine erregende Version von Leoš Janáčeks *Aus einem Totenhaus* heraus. Auf der Bühne: lauter Autisten, von der sibirischen Isolationshölle zernagt, Gestorbene zu Lebzeiten, die über den schäbigen Boden stapften, jeder für sich. Dazu Janáčeks tosende Musik. Man erinnerte sich an Janáčeks Tintenvermerk auf der Partitur: „In jeder Kreatur ein Funken Gottes". Unvergesslich!

Und dann natürlich John Dews *Ring*-Inszenierung in meiner Heimat, am Theater Krefeld-Mönchengladbach, großes heiteres Welttheater mit beschränkten Mitteln, aber gewaltiger Intelligenz und noch gewaltigerer Hingabe. Der ‚Spiegel' schrieb damals: „Dieser *Ring* ist Weltklasse!" Loge sah aus wie Einstein, der erst einmal das Weltwissen in Form von $E=mc^2$ aufs Bühnenportal pinselte. Die Walküren waren Blitzmädchen. Und Wotan las die ‚Rheinische Post'. Er saß in seiner Sitzecke, aber in der ersten Reihe, dahinter die anderen Götter. Man durfte und sollte lachen.

Und irgendwann führte mich der Weg dann auch in die Deutsche Oper am Rhein, wo ich viel gesehen, viel gejubelt und viel gelitten habe. Es begann noch zu Grischa Barfuss' Zeit, die heute, also im unscharfen Nachhinein, als die selige Zeit schlechthin beschworen wird, obwohl viele dieser Beschwörer zu Barfuss' Amtszeit erklärte Haderer und Barfuss-Gegner waren. Ich erinnere mich, dass ich hier einmal Janáčeks Oper *Schicksal* sah, in einer eher topfigen Inszenierung von Bohumil Herlischka, der hier stets als der Janáček-Generalvertreter gefeiert wurde.

Dann kam Kurt Horres. Der war ein schwieriger Fall, obwohl ich glänzend mit ihm zurechtkam. Als Regisseur schätzte ich ihn nicht sonderlich. ‚Sonderlich' war ein Lieblingswort von Horres, mit dem ich manchen Saft in seinem Büro bei Gesprächen trank, deren Inhalt ich nicht wiedergeben kann. Weil ich nie ganz verstand, was er meinte. Horres sagte beispielsweise: „Schauen Sie, Lieber, Wagner erfüllt unsere Denkart mit einem so großen Wehen, dass ich es töricht finde, ihn mit den Mitteln der eingebildeten Edelcuisine zu einem kleintellerigen Hors d'œuvre abkochen zu sollen. Dass können jene, die an den Hebeln des Vollstreckens sitzen, nicht ernstlich von mir verlangen. Es wäre ein schmutziges, infames Verlangen. Ah, da kommt die vortreffliche Frau Doktor Huber, die wird das Gleiche sagen, wenn sie nicht schon im Zustand der empörten Auflösung über jene ist." Solche Sätze sprach Horres.



Leoš Janáček: „Schicksal", Inszenierung: Bohumil Herlischka. Mario Brell, Mani Mekler (1986). Foto: Rudolf Eimke

An Horres-Inszenierungen kann ich mich nicht detailliert erinnern. Das soll nicht arrogant klingen, denn er war ohne Frage ein ernstlicher, gewissenhafter, mitunter fabelhafter Künstler. Aber ich fand Horres-Inszenierungen oft schwierig. Sie hatten etwas Griesgrämiges. Leider hatte Horres in Andreas Reinhardt auch einen Ausstatter, der sich oft nur noch selber wiederholte. Reinhardt-Räume erkannte man

sofort als langweilige Reinhardt-Räume, so wie man ja auch Wolfgang-Gussmann-Räume immer an Treppen erkennt und Johannes-Schütz-Räume immer an geometrischen Bastelarbeiten. Ganz schrecklich fand ich *Parsifal*. Diese Halbkugel der Gralsritter war irgendwie zum Kringeln. Die Horres-Zeit brachte manch herrliche Erfahrung, vor allem in der Zusammenarbeit von Günter Krämer und Hans Wallat. Wer erinnert sich nicht an *Die Gezeichneten*, da Carlotta von Männern durch die Jalousie hindurch begrapscht wurde; wer hat nicht *Die tote Stadt* mit den Fahrradfahrern vor Augen; wer spürte nicht die Erregung der *Teufel von Loudon*? Das war Musiktheater allerstärkster Präsenz, und wir wollen mit dem Ausdruck der Ehrerbietung an Trudeliese Schmidt denken, die an der Rheinoper die ewig verquere grandiose Frauenfigur schlechthin war, und wir wollen den großen Singdarsteller William Cochran feiern, der schon als Frankfurter Berghaus-Siegfried mein Herz erreichte. Auch Horres selber bot einige meisterliche Arbeiten, allen voran seine beeindruckende Version von Wolfgang Fortners *Bluthochzeit*. Horres' Regie-Geniestreich war aber *Hoffmanns Erzählungen*. Das habe ich weder vorher noch nachher jemals so flammend intelligent, raffiniert doppelbödig und prall theaterstark erlebt.

Aber der *Ring des Nibelungen*, den das Team Horres/Wallat an der Rheinoper sowie an der temporären Außenstelle Köln verantwortete, war hochgradig geeignet, mich als geneigten Parteigänger der Rheinoper abzuschrecken. Wallat fand ich immer etwas zu sorgfältig, zu bremsend, man will da doch erregt werden und nicht sediert. Und Horres' Bilder haben mich dann auch nicht ins Auge der Erkenntnis blicken lassen. Hinzu kam seine Vorliebe für manchen altbackenen Komponisten, etwa Paul Burkhard oder Mark Lothar. Eine Vollversammlung zweitklassiger Regisseure und Dirigenten aus Horres' Kollegenkreis (Eike Gramss, Holk Freytag, August Everding, Karl Wesseler, Hans Drewanz) nährte den Verdacht, dass Horres eine übertrieben starke Kollegen-Anhänglichkeit empfand. Unter Horres wirkte das Institut wie der Versuch, Bestandssicherung durch heftigen Konservatismus zu betreiben. Verboten war das nicht. Aber es verhinderte aufregendes Musiktheater. Es muss hier nicht aufgezählt werden, welche Regisseure in der Ära Horres an der Rheinoper nicht inszeniert haben.

Es gebietet allerdings die Gerechtigkeit, Horres einen nimmermüden Kämpfer für das Repertoire und die Handlungsfähigkeit seines Instituts zu nennen. Ihn und seinen Adjutanten Werner Hellfritzsch sah man oft Rücken an Rücken gegen vermummte Widersacher, die das Sagen über Geldhähne hatten. Ebenso ist die Karriere des jungen Dirigenten Fabio Luisi zu nicht geringen Teilen seinem Wirken an der Rheinoper entsprungen; wir erinnern uns an eine griffige, giftige, impulsreiche *Turandot*.

Unter Tobias Richter verschoben sich die Gewichte. Wir bekamen Christof Loy als Hausregisseur, der immer für eine Überraschung gut war und ist. Für wenigstens ein *Madama Butterfly*-Gastspiel kam der weltweit mit höchsten Palmen bewedelte Puccini-Zyklus des kanadischen Regisseurs Robert Carsen an den Rhein. Der Intendant selber gehört dem Typus des temperamentvollen Homo dynamicus an, der freilich

Jacques Offenbach: „Hoffmanns Erzählungen", Inszenierung: Kurt Horres. Chiriho Bamba, Alexandru Ionitza (1988). Foto: Eduard Straub

Giacomo Puccini: „Madama Butterfly", Inszenierung: Robert Carsen. Stephanie Friede, Bruce Rankin (1997). Foto: Eduard Straub

auf der Intendantencouch wie Horres dazu neigt, uneigentlich zu sprechen. Man merkt auch bei ihm immer, dass der Job des Intendanten gesundheitlich nicht der erstrebenswerteste ist.

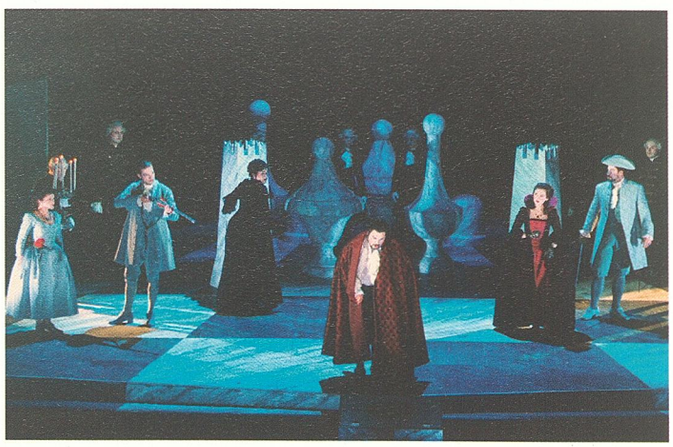
Die Rheinoper hat in der Richter-Zeit einige hinreißende Arbeiten vorgelegt, für die vor allem Loy und der norwegische Regisseur Stein Winge verantwortlich zeichneten.

Wenn ich Winge hier hervorhebe, dann wegen meiner und seiner unstillbaren Leidenschaft für Janáček. Gut, das *Füchslein* misslang ihm als Turnübung, aber die psychischen und physischen Raumverschiebungen in *Katja*, in

Jenufa und *Sache Makropulos* waren hinreißend gelöst. Auch Winges Duisburger *Elektra*-Regie mit ihrer gekippten Optik wird mir unvergesslich bleiben.

Loy hat hier natürlich mit *Manon* dem Typ des modernen Musiktheaters nachgeeifert, der einen Kühlschrank auf der Bühne als wesentliches Merkmal für zeitnahe Reflexion ausweist, aber über diese Lässlichkeiten hinaus hat er sich als Erzähler längst zu schönster Eigenständigkeit entwickelt. Das sage ich, obwohl ich nicht uneingeschränkt seinem Monteverdi-Zyklus zustimme, vor allem nicht der *Poppea*, die mir doch reichlich überbildert vorkam. Aber *Die Trojaner* waren sein Chefstück, mit einer grandiosen Bogenform. Das muss man können, und Loy konnte es. Auch John Fiore konnte es, und damit wären wir bei einem weiteren Kandidaten für ein gepflegtes Ja-Aber.

Fiore hat uns hier mit einer umwerfenden *Bohème* bezwungen, und immer wenn er in diese stilhistorische Dimension kommt, ist er uns lieb und teuer. Puccini (*Trittico*), Strauss (jene *Elektra*), auch Wagner – das liegt diesem hochmusikalischen und überaus liebenswerten Künstler im Blut, da macht ihm kaum einer etwas vor. Von seinem Mozart halte ich nicht so viel, und bei *Don Giovanni* hätte ich ihn gern unfein geschüttelt. Bei dieser Produktion traf sich sein mangelndes Mozart-Verständnis leider mit der Regie, die Tobias Richter ziemlich planlos geriet, obgleich das Ganze doch auf einem Schachbrett inszeniert war. Bei Richter-Inszenierungen fühle ich nicht selten eine gewisse Schlichtheit und befremdliche Volkstümlichkeit, obwohl Richter ein Theater- und Opernfachmann ist, wie ich nicht viele andere kenne. An Richter und Fiore finde ich hinreißend, dass man sie am ersten Tag ausschimpfen kann als Kritiker und am nächsten mit ihnen einen Kaffee trinkt. Sie sind Profis und keine nachtragenden Pseudo-Diven. Deshalb sind mir beide über alle Maßen sympathisch. Wenn sie mit Mozart langweilen, hört der Spaß allerdings auf. Und mein Dienst fängt an.



Wolfgang Amadeus Mozart: „Don Giovanni", Inszenierung: Tobias Richter. (v.l.n.r.) Romana Noack, Arttu Kataja, Catrin Wyn-Davies, Christophoros Stamboglis, Ekaterina Morozova, Corby Welch (2004). Foto: Eduard Straub

In Opernkritiken wird immer sehr wenig über die Sänger geschrieben, das ist sehr ungerecht und in höchstem Maße verwerflich. Ich möchte mich dieser unschönen Tradition anschließen, weil ich hier keine einzelnen Künstler hervorheben mag. Dann vergisst man jemanden, und der Ärger ist groß. Ich wünsche mir freilich, dass Alexandra von der Weth wieder in die Form kommt, die sie einmal hatte. Mehr noch wünsche ich, dass das famose Ensemble der Rheinoper intakt bleibt, dass wir es noch oft feiern können. Und natürlich wollen wir auch, dass unser meisterlicher Opernchor von allen Kürzungsplänen eilfertiger Sparkommissare unbeschadet bleibt. Eine gewisse Tradition des Erhabenen, Sublimen, Hochrangigen sollte der Rheinoper doch erhalten bleiben.

Und dann kommen wir finalmente zu den beiden Orchestern, den Düsseldorfer Symphonikern und den Duisburger Philharmonikern, die beide seit vielen Jahren die Geschicke des Zwei-Städte-Instituts im Graben hinreißend unterstützen. In beiden Ensembles sitzen hochrangige Künstler, welche die hilfreiche Dimension von Routine gewähren. Mir ist eines der beiden Orchester das liebere, aber welches es ist, das sage ich nicht. Nicht hier.

Ich möchte mir von der Rheinoper etwas wünschen, und zwar eine Oper, meine zweitliebste (nach *Così*). Das ist Debussys *Pelléas et Mélisande*.

Wann stand die zum letzten Mal auf dem Spielplan? Bitte sehr, lieber Sir Toby, erfüllen Sie mir diesen Wunsch.

Jochen Schmidt

Hüter einer großen Tradition: 50 Jahre Ballett der Deutschen Oper am Rhein

1. Otto Krüger – Nika Nilanowa – Werner Ulbrich 1956–1964

Als 1956 durch den Zusammenschluss der Opernhäuser von Duisburg und Düsseldorf (das soeben wiedereröffnet worden war) die Deutsche Oper am Rhein entstand, übernahm zunächst Otto Krüger die Leitung des Balletts.

Zu seinen Meriten gehört die europäische Erstaufführung von Strawinskys *Agon* im Jahre 1958. Doch noch immer waren Düsseldorf und Duisburg Ballettprovinz. Bezeichnend war, dass erst unter Krügers Nachfolgerin Nika Nilanowa die erste Einstudierung von Tschaikowskys *Schwanensee* erfolgte – allerdings nur die des zweiten Aktes (während Waslaw Orlikowsky in Oberhausen bereits 1955 einen kompletten *Schwanensee* herausgebracht hatte: den ersten der Nachkriegszeit in Deutschland).

Unter den Produktionen von Nilanowas Nachfolger Werner Ulbrich ist eine der frühesten Aufführungen von Hans Werner Henzes *Undine* bemerkenswert; ansonsten dümpelte das Rheinopern-Ballett wieder verschlafen dahin; ein Dornröschen, das auf seinen Prinzen wartete.

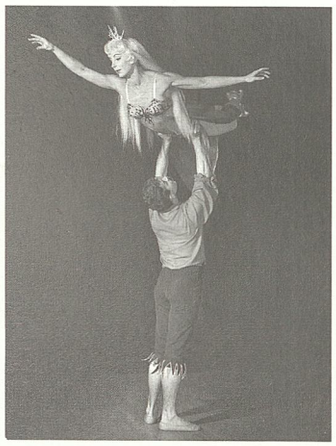
2. Erich Walter 1964–1983

Der erschien 1964 nach eher kurzer Anreise. Grischa Barfuss, zuvor Intendant der Wuppertaler Bühnen, übernahm in diesem Jahr die Rheinopern-Intendanz und brachte als Balletdirektor und Chefchoreografen Erich Walter mit, der in Wuppertal in gut zehn Jahren ein Ensemble und ein Repertoire aufgebaut hatte, das viele Beobachter als eine Alternative zum Stuttgarter Ballett unter Cranko ansahen.

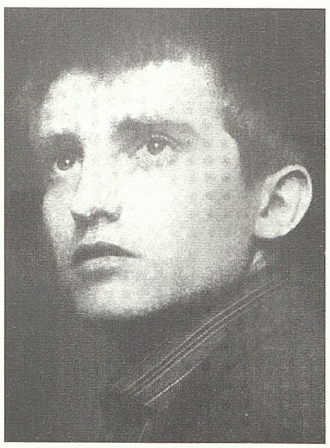
Dem Rheinopern-Ballett wird Erich Walter fast 20 Jahre, bis zu seinem Tode im November 1983, vorstehen, und wenn es in dieser Zeit neben vielen Triumphen auch manche bittere Niederlage gab und vor allem die späten 70er und beginnenden 80er Jahre von Walters langer, schwerer Krankheit überschattet waren, so darf die Ära Walter in Düsseldorf und Duisburg als eine recht glückliche gelten; das Rheinopernballett zählte in dieser Zeit ohne Zweifel zu den führenden Ballettensembles in Deutschland.

Begonnen hat Walter am Rhein überaus vorsichtig. In den ersten beiden Spielzeiten setzte er vorwiegend Werke aufs Programm, die sich schon in Wuppertal bewährt hatten: Strawinskys *Der Kuss der Fee* und *Der Feuervogel*, zum Beispiel, Fortners *Weiße Rose* oder Monteverdis *Der Zweikampf*, der zeitweise so etwas wie die Visitenkarte des Ensembles wurde. Dazu kamen, als erste Einsprengsel eines auf eine breite internationale Basis zielenden Reper-

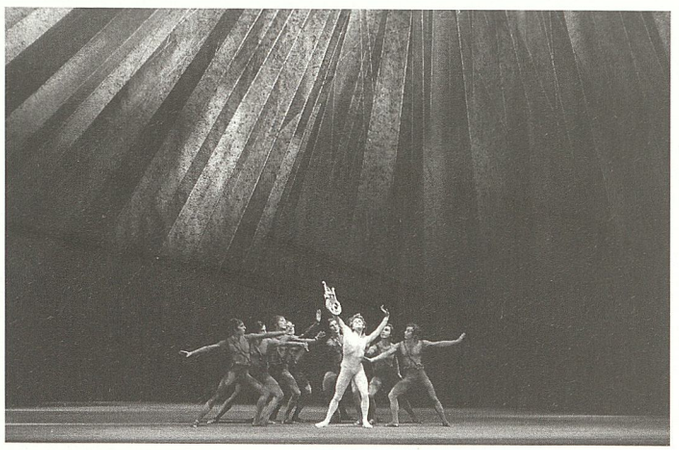
„Undine"
Choreografie:
Werner Ulbrich.
Edel von Rothe,
Walter Cuhay
Foto: Rudolf Eimke



„Streichquartett Nr. 1"
Choreografie:
Erich Walter.
Stanislav Buzek,
Tilly Söffing,
Paolo Bartoluzzi
Foto: Elfi Hess



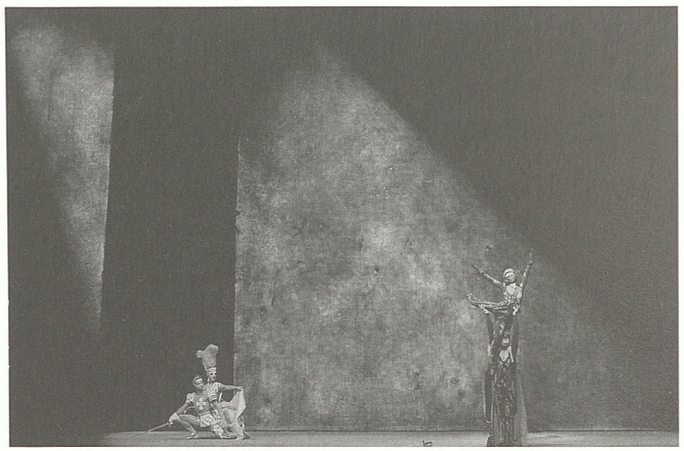
links:
Werner Ulrich,
rechts:
Otto Krüger
Ballettmeister
Foto:
Theatermuseum
Düsseldorf



„L'Orfeo"
Choreografie:
Erich Walter
Paolo Bartoluzzi
Foto: Fred Kliché

toires, Birgit Cullbergs *Fräulein Julie*, John Crankos *Katalyse* und George Balanchines *Serenade* und *Die vier Temperamente*.

Offensichtlich wusste Walter, was gut ist. Über Walters dritten, komplett eigenhändig choreografierten Abend an der Rheinoper (Premiere am 16. November 1965 im Duisburger Haus) schrieb ich in der FAZ: „Seine besten Möglichkeiten sieht man vielleicht im *Kuss der Fee*, Strawinskys schöner Huldigung an den Landsmann Tschaikowsky. Walter nimmt es weniger als düster-romantische Märchengeschichte denn als Anlaß zum Tanzen und rückt es gerade dadurch in die Nähe des *Apollon Musagète*. Das Unwetter-Vorspiel mit dem Findelkind bleibt auch hier problematisch, doch der Hauptteil ist vorzüglich: ein einziger großer Bogen, überdimensionaler Pas de Deux des jungen Mannes, mit der Fee und mit dem Mädchen, kurz unterbrochen durch die Truppe der Landleute. Und wenn am Ende die Fee den jungen Mann, den sie als Kind geküsst hat, in den gestirnten Himmel hineinführt, fort von den Menschen, ist das Gleichnis vollkommen, die Parallele klar."



„Der Zweikampf"
Choreografie:
Erich Walter.
André Doutreval,
Peter Breuer,
Denise Laumer,
Bretislav Otevrel
Foto: Elfi Hess

Ein knappes halbes Jahr später bringt Walter in Düsseldorf seine Choreografie zu Leoš Janáčeks *Streichquartett Nr. 1* heraus, eine seiner besten Arbeiten überhaupt. Was sich schon im Herbst in der insgesamt eher braven Poulenc-Choreografie *Concert Champêtre* angedeutet hatte, wird nun Ereignis: die Lösung des Choreografen von seinem langjährigen Vorbild George Balanchine.

An die Stelle der äußerlich architektonischen Gliederung tritt die innerlich-psychologische Durchdringung des Stoffes und der Musik, ohne dass die mühsam erworbene technische Bravour aufgegeben wäre. Wie die besten Choreografen jener Jahre – Robbins, van Manen, Cranko – stößt Walter in dieser *Sinfonie für drei Tänzer* über Balanchine hinaus in choreografisches Neuland vor.

Auf eine wegweisende Interpretation von Monteverdis *Orfeo* als Tanzoper (1967) folgt nur Monate später die Uraufführung von Bernd Alois Zimmermanns *Musique pour les soupers du Roi Ubu*, bei der allerdings die Choreografie der Vielschichtigkeit der zitierfreudigen Musik nur unvollkommen gerecht wird.

Der sich abzeichnenden Ermattung seiner choreografischen Phantasie versucht Walter auf dreierlei Weise entgegenzuwirken.

Immer wieder lädt er prominente bildende Künstler ein, ihm Bühnenräume zu gestalten, die sich von denen seines ständigen Bühnenbild-Partners Heinrich Wendel signifikant abheben.

Er holt wichtige internationale Ballettschöpfer als choreografische Gastarbeiter. Und er nimmt immer öfter abendfüllende Handlungsballette ins Repertoire, die nicht nur dem mittlerweile herrschenden Publikumsgeschmack entgegenkommen, sondern auch seinem eigenen Talent zum tänzerischen Geschichtenerzählen.

Der Maler Bernhard Schulze dekoriert Walter eine *Vier-Jahreszeiten*-Bühne mit seinen *Migofs*. Dreimal in zwei Spielzeiten tritt der Krefelder Kinetiker Heinz Mack als Ausstatter von Walter-Balletten an.

Zunächst entwirft Mack das Bühnenbild für eine Beethoven-Choreografie, die 1968 zusammen mit dem *Roi Ubu* herauskommt. Dann gibt er den Reflexionen zur *Petite Symphonie concertante* von Frank Martin einen festen Rahmen.

„Die vier
Jahreszeiten"
Choreografie:
Erich Walter.
Joan Cadzow,
Petr Vondruska,
Elke Holle,
Stanislav Buzek,
Renate Deppisch,
Peter Breuer
Foto: Rudolf Eimke

Zusammen mit seinen ZERO-Kollegen Otto Piene und Günther Uecker gestaltet er schließlich einen Dreiteiler, bei dem das Bühnenbild die Choreografie (von Walter) eindeutig dominiert.

Zusammen mit dem amerikanischen Jazzchoreografen Walter Nicks choreografiert Walter Rolf Liebermanns *Concerto for Jazzband and Symphony Orchestra*. 1971 lockt er den Holländer Hans van Manen zu dessen erster Arbeit außerhalb der Niederlande an die Rheinoper; *Keep Going* zu Luciano Berios *Sinfonia* wird zu einem „Felsbrocken im Räderwerk" des Rhein-opernbetriebs (so die Überschrift zu meiner FAZ-Rezension).

Ein Jahr später kommt van Manen ein zweites Mal, um seine luziden *Squares* einzustudieren; das Programm, das *Squares* mit Bronislawa Nijinskas *Les Biches* und Walters eigener Schubert-Choreografie *Der Tod und das Mädchen* – eine seiner besten Arbeiten – kombiniert, ist ein Höhepunkt der deutschen Ballettspielzeit 1971/72.

Auf dem einmal eingeschlagenen Weg bleibt Walter eine ganze Weile. Die Remakes von Bartóks *Wunderbarem Mandarin* und Ravels *Daphnis und Chloë*, beide während seiner Wuppertaler Zeit entstanden, kombiniert er mit van Manens grandioser *Großer Fuge*; seine Nachschöpfung des kleinen Balletts *Jeux* aus dem Fundus von Diaghilews *Ballets Russes* stellt er zwischen die Originalversion von Leonide Massines *Der Dreispitz* und Gerhard Bohners dramatisches Meisterwerk *Die Folterungen der Beatrice Cenci*. Die Serie der Abendfüller aus dem internationalen Repertoire beginnt 1967 mit Walters Choreografie zu Prokofjews *Cinderella*: ein künstlerisches Debakel, doch ein Publikumsrenner.

Ganz Ähnliches widerfährt Walter 1974 mit Tschaikowskys *Dornröschen*, das er zur großen Ausstattungsrevue aufbläst, ohne eine überzeugende choreografische Form für das schwierige Stück zu finden.

Mehr Glück haben Choreograf und Ensemble zwischendurch mit ihren Versionen von

„Der Tod und das Mädchen"
Choreografie: Erich Walter
Silvia Kesselheim, Falco Kapuste
Foto: Theatermuseum Düsseldorf

Schwanensee und *Giselle*; in beiden Fällen trägt die Tschechin Ruzena Mazalowa, die als Trainingsmeisterin an der Rheinoper arbeitet, als choreografische Partnerin Walters nicht wenig zum Erfolg der Produktionen bei.

In der Erinnerung bleiben letztlich weniger einzelne Choreografien – so interessant etwa die hochexpressiven Bilder von Walters Version des *Sacre du Printemps* (1970), so einfühlsam die elegischen Stimmungen seiner Sibelius Ballette *Kalevala* (1978) und *Sinfonie Nr. 4* (1982) auch gewesen sein mögen, so dramaturgisch geschickt seine *Fantaisies* (1980) auch Tschaikowskys Leben zwischen Homosexualität und Triebverzicht in der Kunst tänzerisch aufbereitet haben.

3. Paolo Bortoluzzi 1984–1991

Im Gedächtnis bleibt die Ära Walter als eine ungeheuer lebendige, farbige Zeit, in der beim Rheinopernballett ständig neue, aufregende Projekte herauskamen und durchweg vorzüglich getanzt wurde, an manchen Abenden sogar überragend.

Vermutlich war es der Eindruck dieser hervorragenden tänzerischen Leistungen, an denen Paolo Bortoluzzi oft genug an führender Stelle beteiligt war, die den Intendanten Grischa Barfuss nach Walters Tode im November 1983 dazu

Paolo Bortoluzzi Ballettdirektor mit Sulamith Messerer
Foto: Theatermuseum Düsseldorf

bewog, Bortoluzzi auf Walters Stuhl an die Spitze des Rheinopernballetts zu berufen – ein schwerer Fehler, den auch Barfuss' Nachfolger Kurt Horres erst mit geraumer Verspätung korrigierte. Obwohl während der sieben Jahre, in denen Bortoluzzi das Ballett der Rheinoper leitete, Arbeiten von so prominenten Choreografen wie George Balanchine und Maurice Béjart (in dessen Brüsseler Ballet du XXe Siecle Bortoluzzi parallel zu seinem Düsseldorfer Engagement getanzt hatte), Hans van Manen und Jiri Kylian, Roland Petit und Heinz Spoerli, Glen Tetley und José de Udaeta ins Repertoire gelangten, verödete das Düsseldorf-Duisburger Ballett immer mehr. Bortoluzzis unglückliche, unerwiderte Liebe zur Choreografie überfrachtete den Spielplan mit mediokren Stücken; seine Eitelkeit als Tänzer, die ihn Rollen übernehmen ließ, denen er längst nicht mehr gewachsen war, vertrieb immer mehr seiner besten Tänzer, teilweise sogar in die Provinz (etwa nach Dortmund, wo Youri Vàmos damals den Grundstein für seine Choreografenkarriere legte).

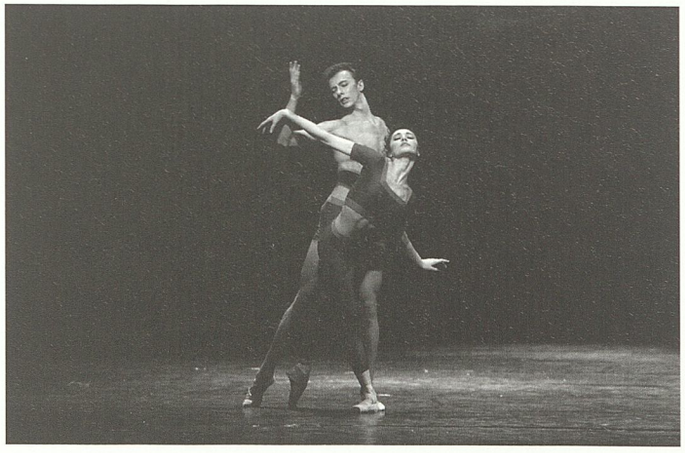
4. Heinz Spoerli 1991–1996

Als Generalintendant Kurt Horres sich endlich entschloss, das Steuer herumzuwerfen, war es höchste Zeit. Aber noch nicht zu spät. Heinz Spoerli, der 1991 die Nachfolge von Bortoluzzi

antrat, war zu diesem Zeitpunkt in Düsseldorf kein Unbekannter mehr; seine abendfüllenden Fassungen des *Nussknacker* und der *Fille mal gardée* befanden sich schon eine ganze Weile im Rheinopern-Spielplan. Als Ballettdirektor gelang es ihm, auch durch die vorzügliche Arbeit seines Trainingsmeisters Peter Appel, rasch das Ensemble wieder unter die führenden Ballettkompagnien Deutschlands zurückzuführen.

Sein *Schwanensee* zum Auftakt seiner Direktion, dramaturgisch interessant als Ballettsaal-Ballett, choreografisch erstklassig in den ‚weißen Akten', sorgte ebenso für Aufsehen wie die *Goldberg-Variationen* zu Bachs Klavierzyklus, das

„Goldberg-Variationen"
Choreografie:
Heinz Spoerli
Foto: Eduard Straub



„Ein Sommernachtstraum"
Choreografie:
Heinz Spoerli
Llewelyn Malan,
Sandy Delasalle
Foto: Eduard Straub

Schumann-Ballett *Szenen* oder die abstrakten Ecksätze zu einem insgesamt übertechnifizierten *Sommernachtstraum*.

Spoerli erneuerte die Zusammenarbeit mit Hans van Manen, zeigte zum ersten Mal in Düsseldorf Arbeiten von William Forsythe und Mats Ek; die Abende, an denen Choreografien von Balanchine, van Manen, Forsythe, Ek oder Nils Christe Spoerlis eigene Schöpfungen begleiteten, setzten Maßstäbe in einer maßstablos gewordenen Ballettszene.

Dass Spoerli die goldenen Brücken, die man ihm in Düsseldorf und Duisburg zu bauen bereit war, nicht betrat und lieber dem verlockenden Ruf in seine Schweizer Heimat folgte, als seinen Rheinopern-Vertrag zu verlängern, hat hierzulande manchen enttäuscht; doch bleibt ihm das Verdienst, das Rheinopernballett aus der Talsohle wieder auf den Gipfel geführt zu haben. Zum zweiten Mal hat dann Youri Vàmos Spoerli beerbt.

5. Erneuerung der Klassiker und Vorstoß in die Moderne: Das Jahrzehnt des Youri Vàmos (seit 1996)

Das Erste, was das Publikum der Deutschen Oper am Rhein in ihrem Düsseldorfer Haus von der Arbeit des neuen Ballettdirektors Youri

Heinz Spoerli
Ballettdirektor
Foto: Eduard Straub

Vàmos zu sehen bekommt, ist ein großer, mit Kreidestrichen ins Zentrum des Hintergrundprospekts zu Vàmos' Choreografie von Béla Bartóks *Holzgeschnitztem Prinzen* gestrichelter Phallus. Das ist gewiss nicht die Visitenkarte des Choreografen. Aber es ist doch ein signifikantes Statement.

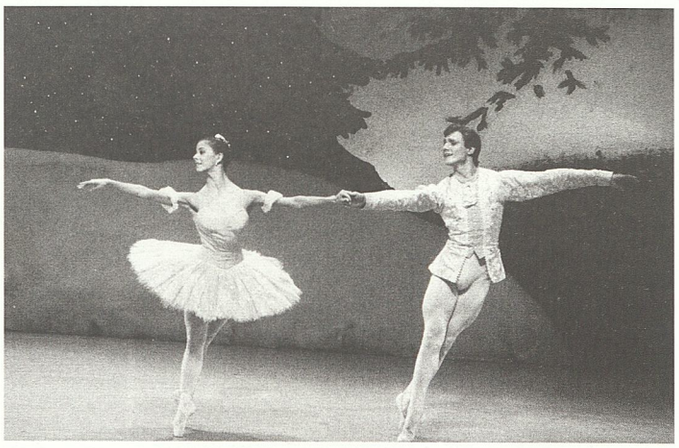
Es besagt: Vàmos wird in Düsseldorf und Duisburg zwar klassisches Ballett machen, aber sicherlich keine blutleeren Märchen erzählen. An diese Aussage hat sich Vàmos in den ersten zehn Jahren seiner Amtszeit als Chef des Rheinopern-Balletts durchaus gehalten. Das Repertoire seiner Truppe hat in dieser Zeit aus intelligenten, zum Teil grandiosen Erneuerungen der abendfüllenden Klassiker und kühnen Vorstößen in die Moderne bestanden – wobei für die klassischen Abendfüller Vàmos selbst zuständig war, während zwei der bedeutendsten nachklassischen Ballettschöpfer der Gegenwart, der Holländer Hans van Manen und der Schwede Mats Ek, im Wesentlichen die Ausflüge ins Zeitgenössische besorgten.

Vàmos hat sein Amt an der Rheinoper nicht mit den Paukenschlägen von Uraufführungen, sondern eher bedächtig mit der Übernahme von Arbeiten begonnen, die sich an seinen früheren Wirkungsstätten, in Dortmund, Bonn und Basel, bewährt hatten: ein Prinzip, von dem er

auch in der Folgezeit nicht gelassen hat und das er mit der Übernahme einer 20 Jahre alten Choreografie aus der Zeit, da er in München beim Ballett der Bayerischen Staatsoper die klassischen Prinzenrollen tanzte, auf die Spitze trieb. Bei der weitgehenden Übernahme eines vierteiligen Abends aus der Spoerli-Zeit am Ende der ersten Vàmos-Saison ersetzte Vàmos' eigener Einakter *Paganini* ausgerechnet das bedeutendste Werk des alten Programms, George Balanchines *Agon* – und machte dabei nicht einmal eine schlechte Figur.

Für die Eröffnung in Duisburg hatte Vàmos, nicht ungeschickt, das frühe *Lucidor* nach einer

„Dornröschen, die letzte Zarentochter"
Choreografie: Youri Vàmos.
Eriko Yamashiro, Cecile Tuzzi.
Foto: Eduard Straub



„Der Nussknacker – ein Weihnachtsmärchen"
Choreografie: Youri Vàmos.
Alicia Olleta, Igor Antonov.
Foto: Eduard Straub

Erzählung von Hugo von Hofmannsthal ausgewählt, mit dem er in seiner Dortmunder Zeit seinen Ruf als Choreograf begründete, für seinen Start in Düsseldorf einen Abend mit zwei Choreografien zur Musik seines ungarischen Landsmanns Béla Bartók, der im Frühjahr 1994, zwei Jahre vor Vàmos' Amtsantritt am Niederrhein, zuerst in Basel herausgekommen war. Allerdings hatte Vàmos aus dem pausenlosen 80-Minuten-Stück von Basel, der Not gehorchend, nicht dem eignen Triebe, für Düsseldorf einen Zweiteiler gemacht; die Inhaber der musikalischen Rechte hatten den Choreografen gezwungen, durch eine Pause zu trennen, was als Einheit wesentlich mehr Sinn gemacht hatte: *Der holzgeschnitzte Prinz* und *Der wunderbare Mandarin* als die helle und die dunkle Seite der Sexualität.

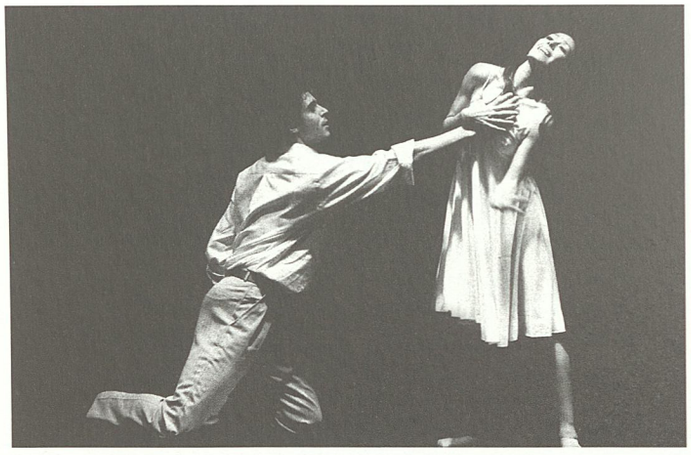
In Düsseldorf hatte sich damals mancher gefragt, ob das das richtige Thema für den Antrittsabend eines neuen Ballettdirektors sei. Doch die Qualität des Abends überzeugte auch die Skeptiker. Die choreografische Substanz war hoch, die Bewegung durchweg phantasievoll, und das Ensemble erwies sich, nicht nur angesichts der kurzen Zeit, in der es sich zusammenzufinden hatte, als überraschend homogen. Hervorragend von Anfang an die Solisten, bei

Youri Vàmos
Ballettdirektor
Foto: Eduard Straub

Bartók allen voran der überschlanke, hermaphroditisch wirkende Jhane Hill, der im zweiten Teil des Abends den Mandarin tanzte und im ersten die Fäden zog und die erotisch flirrenden Pubertätsträume eines jungen Paares – für das mit Roberta Mazzoni/Maria Antonowa und Marc Ribaud/Guy Albouy eine Doppelbesetzung zur Verfügung stand – zum guten Ende führte. Dass *Der holzgeschnitzte Prinz* den insgesamt überzeugenderen Eindruck hinterließ, lag nicht zuletzt daran, dass Vàmos in seinen Ablauf stärker eingegriffen hat als in die doch ziemlich banale Fabel des *Mandarin*, die Bartóks Erben (nicht nur bei der Version der Rheinoper) um jeden Preis bewahrt sehen möchten.

Seine zweite Spielzeit am Niederrhein beginnt Youri Vàmos mit seiner ersten Neuschöpfung für die Rheinoper – und die ist gleich eine Trouvaille: Die Choreografie zu Prokofjews *Romeo und Julia* gelingt ihm so eindrucksvoll, dass sie gleich mehrere große europäische Opernhäuser, darunter auch die Deutsche Oper in Berlin, übernehmen. Wie schon bei Vàmos' anderen Klassiker-Revisionen, die nach und nach den Weg ins Repertoire der Deutschen Oper am Rhein finden werden – eine *Coppelia*, die am Pariser Montmartre unter dem Personal des Malers Toulouse-Lautrec spielt; ein *Nussknacker*, der die übliche, von E.T.A. Hoffmann erdachte Fabel

über Bord wirft und stattdessen Charles Dickens' „A Christmas Carol" zur Grundlage der Handlung macht; ein *Dornröschen*, das die klassische Märchenhandlung mit der Lebensgeschichte der (vorgeblichen) Zarentochter Anastasia verquirlt –, arbeitet der Choreograf auch diesmal mit dem Bühnenbildner Michael Scott zusammen. Scott gestaltet die Szene fast durchweg in den Farben Schwarz, Grau und Weiß und setzt darein mit Julias pinkfarbenem Kleid und den roten Verkleidungsutensilien, mit denen sich das Freundestrio in den Ball bei den Capulets einschleicht, nur wenige Farbtupfer; so entsteht eine Atmosphäre von Enge und Bedrückung.

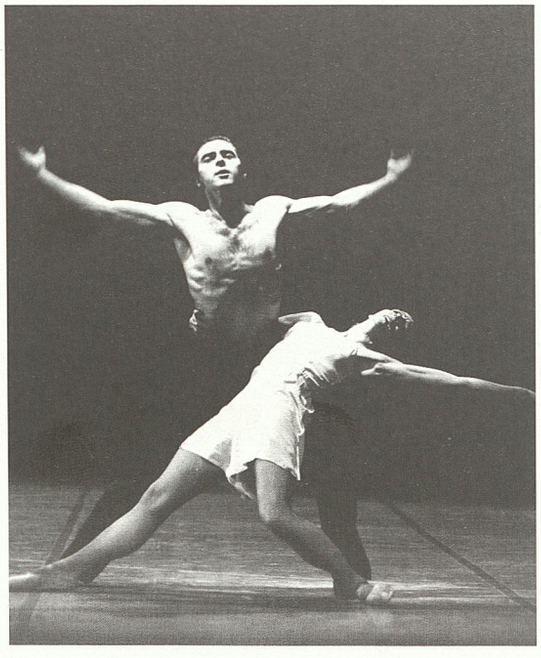


„Romeo und Julia"
Choreografie:
Youri Vàmos.
Marina Antonova,
Guy Albouy.
Foto: Eduard Straub

Doch der prägende Einfall der Inszenierung besteht in der Ansiedlung der Handlung nicht in einem historisierenden Strumpfhosen-Verona, sondern in einem von der Mafia beherrschten zeitgenössischen Sizilien, mit den Montagues und Capulets als verfeindeten Mafia-Clans. Tybalt trägt seine Pistolen mit der Arroganz eines Westernhelden und benutzt die Waffen schließlich auch, um Romeo nicht zu erstechen, sondern zu erschießen: eine der Szenen, in denen Vámos' Fassung den traditionellen Versionen des Balletts von Kenneth MacMillan oder John Cranko unterlegen ist. Doch andererseits gewinnt die Aufführung aus ihrem Mafia-Hintergrund eine ihrer eindrucksvollsten Szenen. Wenn nach dem ersten Streit zwischen den jungen Männern der beiden Clans eine große, dunkle Limousine auf die Bühne rollt und die Oberhäupter der Familien mit einer Handbewegung ans Auto beordert werden, atmet die Szene eine Aura von Macht und Gewalt, wie sie noch keine getanzte *Romeo-und-Julia*-Aufführung zuvor zustande gebracht hat.

Aber auch sonst hat die stark geraffte, die Kirche und Pater Lorenzo völlig an den Rand drängende Aufführung starke Qualitäten. Zwar fehlt ihr die statuarische Pracht von Leonid Lawrowskis Leningrader Modellinszenierung, die die Rezeption des Werks im Ostblock jahrzehntelang blockiert hat; und auch den Fassungen MacMillans (in der dramatischen Ausarbeitung der Figuren) und Crankos (in der Choreografie der Pas de deux) ist sie partiell unterlegen. Doch den dramaturgisch höchst fragwürdigen letzten Akt rafft sie so, dass mindestens die übliche Langeweile nie aufkommt, und in der Summe aller Eigenschaften nimmt sie es mit jeder existierenden Choreografie des Stücks auf. Dabei liegen die stärksten Momente der Aufführung in den Massenszenen; vor allem die Männerensembles sind, bei aller Wucht und Massivität, wundervoll durchgezeichnet, und es wird viel Gefühl für die Individualität der Figuren in Szene gesetzt. Bei den Pas de deux setzt Vàmos weniger auf das Gemeinsame als das Trennende. Von Beginn an verwehrt er dem Liebespaar die perfekte tänzerische Gemeinsamkeit. In praktisch jedem Duo wirken die solistischen Passagen, wenn auch vielleicht nur, weil sie in diesem Zusammenhang so sehr aus der Tradition herausfallen, größer und ausgedehnter als die gemeinsamen. Insgesamt gibt es wohl keine andere *Romeo-und-Julia*-Aufführung, in der die Titelfiguren so stark auf sich selbst zurückgeworfen sind wie bei Vàmos.

Tänzerisch blieben keine Wünsche offen. Selbst winzige, für den Handlungsablauf völlig unwesentliche Rollen (etwa: einige Szenen mit Bettelkindern) wurden zu Glanzlichtern der



„Shannon Rose –
eine Liebe in Irland"
Choreografie:
Youri Vàmos.
Joyce Cuoco,
Guy Albouy.
Foto: Eduard Straub

Aufführung. Dass von der ersten Besetzung der Titelrollen Marina Antonowa als Julia ihren Partner Guy Albouy eindeutig überstrahlte, lag nicht an seiner Schwäche, sondern an ihrer Stärke. „So virtuos wie ausdrucksstark, leidenschaftlich wie verletzlich" sei Antonowa „die perfekte Leitfigur einer Aufführung, mit der der Choreograph Youri Vàmos endgültig in Düsseldorf an-

gekommen ist", schrieb ich nach der Uraufführung in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung.

Auf diesem Niveau choreografiert Vàmos nicht immer. Als er im Frühjahr 1999 das Ballett *Shannon Rose*, das er in seiner letzten Basler Spielzeit für die Bayerische Staatsoper choreografiert hat, in einer gekürzten Neufassung ins Repertoire der Rheinoper überführt, überzeugen zwar die hohe Musikalität der Choreografie und ihre Fähigkeit, nicht nur körperliche und seelische Befindlichkeiten, sondern auch politische und soziale Zustände mit prägnanten Gesten, Bildern und Situationen knapp zu umreißen. Doch auch die Schwächen des Stücks haben die Straffungen nicht aus der Welt geschafft: eine vor allem im zweiten Teil zutage tretende Rührseligkeit. Das Stück – in dessen Titelrolle Vàmos' Lebensgefährtin und Assistentin Joyce Cuoco als eine Frau brilliert, die den geliebten Mann zwar bekommt, sich aber aus Enttäuschung darüber, dass sie ihm nie wirklich nahe kommen kann, in die Arme eines anderen flüchtet – zeigt Vàmos als einen der letzten Choreografen, die mit dem Tanz auf traditionelle Weise eine Geschichte erzählen können, die sich dem Zuschauer auch ohne einen Blick auf die Synopsis im Programmheft erschließt.

Dass der – wie *Shannon Rose* – abendfüllende *Othello* (Titel: *Der Fall Othello*) ein Jahr später etwas blass bleibt, liegt nicht zuletzt daran, dass Vàmos diesmal auf den falschen Hauptdarsteller setzt: einen Leichtathleten, wo es ein Schwergewicht bräuchte. So grandios Jhane Hill in den „Bartók"-Choreografien agiert, so wenig mag man ihm den Feldherrn abnehmen, dem die Republik Venedig das Kommando über ihre Streitkräfte anvertraut hat.

Vàmos' Choreografie zu Prokofjews Märchenballett *Cinderella*, der Geschichte vom Aschenputtel, vom Frühjahr ist ein durchaus sehenswertes Stück tänzerische Unterhaltung.

„Cinderella"
Choreografie:
Youri Vàmos.
Michael Matys.
Foto: Eduard Straub

Der Düsseldorfer Ballettchef, der die von ihm neu gefassten Klassiker grundsätzlich stark zu verändern pflegt, schickt sein elternloses Aschenputtel – um die „Mitte des 20. Jahrhunderts", wie der Choreograf, der seit Jahren als sein eigener Dramaturg arbeitete, im Programmheft schreibt – nicht in die Küche, sondern in ein Internat, wo es sich im Übereifer zu gefallen recht tölpelhaft anstellt. Es gibt keine böse Stiefmutter und keine missgünstigen Stiefschwestern, auch keine gute Fee, die Aschenputtel am Grab der Mutter die Ausstattung für den Ball am Hofe liefert. Cinderellas Partner ist auch kein Prinz, sondern nur ein vom Programmheft

als „Student“ bezeichneter schwärmerischer Sonnyboy, und so entfällt auch der Hofball; er ist ersetzt durch ein Schulfest.

So ganz freilich hat sich Vàmos von der Vorlage nicht lösen wollen. Da Cinderella vom Schulball, wo sie mit ihrem Tänzer den 1. Preis gewonnen hat, in aller Eile verschwindet, offenbar, weil sie der Liebe des „Studenten“ nicht traut, muss ihr verliebter Tanzpartner nach ihr – wie im Märchen und in Prokofjews Originallibretto – auf die Suche gehen und manchem Mädchen ein Requisit anprobieren: keinen Schuh, sondern eine Maske, die bei Cinderellas Flucht zu Bruch ging. Die Maske, die beim Schulfest alle tragen, erklärt zwar, weshalb der in Cinderella verliebte „Student“ seine Tanzpartnerin nicht auf Anhieb wiedererkennt. Aber sie ist, ins Zentrum der Handlung gerückt, ein viel schwächerer Fetisch als der traditionelle Schuh.

Choreografisch wie tänzerisch kann sich die stark kondensierte Aufführung – gerade mal 80 Minuten auf zwei Akte verteilte Musik – durchaus sehen lassen. Vàmos hat für seine 45 Tänzer eine Reihe eleganter, schwungvoller Ensembles und für die Solisten einige gefühlvolle Pas de deux erdacht, aus der vor allem die erste Besetzung des zentralen Paares, Marina Antonowa und Michal Matys, das Beste macht. Zwischen tölpelhaft und himmelhoch jauchzend verliebt, ihrem Glück nicht trauend und hingebungsvoll, entwickelt Antonowa, tanzend, nicht mimend, Dutzende von Nuancen: Gesicht und Körper als reiner Spiegel von Empfindung und seelischer Regung. Matys aber gelingt es, Cinderellas Scheu zu überwinden, den Panzer ihrer Berührungsängste zu lockern, ohne die Mauer ihrer Zurückhaltung grob zu attackieren. Jenseits aller Rollenklischees, die Ballerina und Ballerino zu virtuosen Tänzen zusammenfügen, nehmen die beiden Tänzer Vàmos' Vorgabe auf: keine tanzenden Roboter, sondern zwei nette junge Menschen in der Euphorie ihrer ersten Liebe, die ja immer etwas Märchenhaftes hat.

Erstaunlich lange hat Vàmos dem Rheinopern-Publikum eine seiner besten vor Duisburg/Düsseldorf entstandenen Arbeiten vorenthalten. Erst im Herbst 2001, fünf Jahre nach seinem Amtsantritt, holt er die *Schwanensee*-Version ins Repertoire, die er schon 1986 während seiner Dortmunder Zeit choreografiert hat: ein kleines Wunder an dramaturgischer Stringenz und choreografischer Phantasie. Die Produktion, mit den besseren Tänzern der Rheinoper auch technisch auf einem anderen Niveau, erweist sich bei der Wiederbegegnung als noch beeindruckender, als sie sich in der Erinnerung behauptet hatte, gleichermaßen geprägt von seelischer Schwermut und tänzerischer Leichtigkeit. Das Konzept, die Geschichte von der scheiternden Liebe des Prinzen Siegfried zur Schwanenprinzessin Odette als einen fiebrigen Traum und als Psychodrama anzulegen, das sich im Inneren des an einem Ödipuskomplex leidenden Helden abspielt, zeigt auch nach 15 Jahren keine Schwachstelle.

Auch choreografisch, musikdramaturgisch und tänzerisch ist die Aufführung formidabel. Die Choreografie pickt sich aus jenen Erfindungen, mit denen Marius Petipa und Lew Iwanow 1895 in St. Petersburg Tschaikowskys Meisterwerk nach der missratenen Moskauer Uraufführung fürs internationale Repertoire gerettet haben, das Beste heraus und bindet es bruchlos in die neue Handlung ein. Vor allem der kaum

„Le Sacre du Printemps“ Choreografie: Youri Vàmos. Kaori Morito. Foto: Eduard Straub

noch auf Petipa/Iwanow reflektierende erste Akt, der in den meisten Produktionen nur als eine öde Exposition fürs Eigentliche – die „weißen“ Akte – erscheint, ist hinreißend gelungen mit seinem Wechsel zwischen den anmutigen Vergnügungen der tanzenden Jugend und den jederzeit einleuchtenden Schwermutsanfällen des Prinzen. Wie gewöhnlich hat die Choreografie von Vàmos in den Bühnenbildern von Michael Scott – die in allen vier Akten, einschließlich der Thronsaal-Szene, Ausblick aufs Wasser gewähren, das den Prinzen wie sein Alter Ego Rotbart schließlich verschlingt – einen vorzüglichen Partner, und auch tänzerisch bleiben kaum Wünsche offen: fast drei Stunden tänzerische Unterhaltung auf höchstem Niveau, die beste Interpretation des Werkes, die man zu Beginn des 21. Jahrhunderts irgendwo sehen kann – und eine der besten Produktionen eines Ballettklassikers überhaupt.

Dass Youri Vàmos mit dem Tanz nicht nur Geschichten erzählen kann, demonstriert vor allem seine Choreografie zu Igor Strawinskys *Sacre du printemps*, die das Ballett der Rheinoper im Frühjahr 2002 herausbringt. Wie gewohnt hat sich der Choreograf an das ursprüngliche Libretto nicht gehalten, sondern die alte Opferhandlung völlig über Bord geworfen. Vàmos deutet das Stück sensibel als unbestimmte Ah-

nung eines unerhörten erotischen Abenteuers, das zu erforschen er eine junge Tänzerschar auf den Weg schickt. Dazu hat Vàmos das Ensemble zweigeteilt. Die zehn kleinsten, zierlichsten, mädchenhaftesten Tänzerinnen, die zehn knabenhaftesten Tänzer bilden im knappen gelbgoldenen Badedress eine Gruppe „Jugendlicher", zu der sieben „erwachsene" Paare in ebenso knapper weinroter Kleidung einen deutlichen Kontrast darstellen. Der variable Rundhorizont der Bühne, wiederum von Michael Scott, wird von der Spitze eines schrundigen Vulkankegels überragt, der im roten Licht gelegentlich so aussieht, als sei er noch aktiv.

Den Beginn machen, auf noch leerer, dunkler Bühne, die Mädchen, auf dem Boden kauernd. Wie sie sich auf allen vieren im Kreis drehen, wirken sie wie eine Herde junger Füllen: ihrer erotischen Möglichkeiten noch kaum bewusst. Und wenn sich immer mal wieder eine von ihnen in Pose setzt, eine Hand herausfordernd auf die abgeknickte Hüfte gestützt, steckt darin neben dem naiven Selbstbewusstsein, das diese Haltung ausdrücken soll, auch schon die Parodie davon: Ungewissheit, was da wohl kommen mag.

Es kommt: das andere Geschlecht. Tobt sich aus mit großen Sprüngen in einer Kreisform, während die Mädchen staunend zuschauen. Lange hält es sie nicht im Hintergrund. Einige Mutige preschen vor, erste scheue, vorsichtige Erkundungen finden statt. Man fasst sich flüchtig an, umarmt sich, tastet sich heran an die fremden Körperteile. Ein Paar schiebt sich in den Vordergrund; als er sie, nicht ganz zielsicher, zu küssen versucht, erstarrt die ganze Gruppe zum Tableau.

Mit dem Auftritt der „Erwachsenen" schlägt Vàmos eine neue Tonart des Umgangs an: zupackende Griffe, eingespieltes Verhalten, gelassene Sicherheit. Das lockt die von Beginn an neugierige Anführerin der Mädchengruppe. Ihr jugendlicher Partner hat sich inzwischen von der Szene verabschiedet und ist in den Vulkankrater hinabgestiegen; sein Forscherdrang hat sich von der lebendigen Natur des anderen Geschlechts auf die Natura morte der Landschaft verlagert. So tritt denn die fabelhafte Kaori Morito, nachdem sie, ein Denkmal erotischer Herausforderung, eine Weile über der Gruppe auf dem Kraterrand posiert hat, in den körperlichen Dialog mit dem erwachsenen Mann an der Spitze der roten Gruppe und lässt sich von ihm einführen in die Spiele der Erwachsenen.

Vàmos gelingt es, seinen *Sacre*, ohne alle Mätzchen, auch fern jeder pantomimischen Ausdeutung, rein aus der tänzerischen Bewegung heraus zu gestalten. Seine Choreografie ist sinnlich, aber nie schmutzig oder gar peinlich; mit Strawinskys Musik geht sie voll auf. Natürlich bleibt auch nach Vàmos' *Sacre*-Version die Wuppertaler Fassung von Pina Bausch das gültige Modell des Stücks. Doch von allen „Sacres" der jüngeren Zeit kommt die Version von Vàmos dem Wuppertaler *Sacre* am nächsten.

Zu den Stärken des Balletts der Deutschen Oper am Rhein im letzten Jahrzehnt gehört – neben der Fähigkeit, sich mit vorzüglichen jungen Tänzern permanent zu erneuern – ironischerweise das, was seine Kritiker dem 59-jährigen Youri Vàmos gelegentlich vorwerfen: eine gewisse, von manchen für nachlassende Kreativität gehaltene Zurückhaltung des Chefs bei der Schaffung ständig neuer, eigener Stücke. Denn natürlich bekommt das Publikum in Düsseldorf und in Duisburg regelmäßig seine zwei, drei Premieren mit ihm unbekannten neuen Stücken pro Saison; wenn der Chef nicht selbst choreografiert, holt er prominente Gäste ins Haus oder lässt, gelegentlich, auch den eigenen Nachwuchs schöpferisch tätig werden. Das sorgt für ein abwechslungsreiches, weit gefächertes Repertoire. Von Hamburgs Ballettdirektor John Neumeier hat Vàmos den für die Pariser Oper geschaffenen Abendfüller *Sylvia* mit der Musik von Leo Delibes übernommen. Jochen Ulrich, der jahrzehntelang das Tanz-Forum im benachbarten Köln leitete, hat für das Rheinopern-Ballett eine ebenfalls abendfüllende *Phädra* choreografiert. Von dem unlängst gestorbenen Leipziger Ballettdirektor Uwe Scholz befinden sich *Fantastische Symphonien* mit der Musik von Robert Schumann und Hector Berlioz im Repertoire. Von seinem Vorvorgänger Erich Walter hat Vàmos eine *Petruschka*-Choreografie wiederbelebt.

Am nächsten dem choreografischen Gipfel aber befindet sich das Rheinopern-Ballett bei seinen Erkundungen des Fremden – wie schon zu Spoerlis Zeiten –, wann immer es sich den Welten von Mats Ek und Hans van Manen verschreibt: den *Polish Pieces*, dem *Kammerballett* oder den *Sarcasmen* (van Manen), der *Carmen* oder dem *Gras* (Ek). Dann überschreiten die vorzüglichen Tänzer der Deutschen Oper am Rhein – wie auch in Vàmos' *Schwanensee* oder *Dornröschen, die letzte Zarentochter* – eine Schwelle, jenseits derer die absolute choreografische Kunst zu Hause ist: das also, wonach alle streben, die den Tanz lieben.

Composers in Residence

Giorgio Battistelli

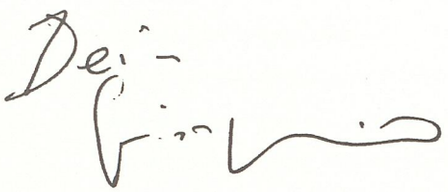
Von der Notwendigkeit, Utopien und Freiräume für die Kunst zu ermöglichen

Seit Jahren verkörpert die DOR für mich einen Bezugspunkt, nicht nur durch die persönliche Freundschaft und die Wertschätzung, die mich an Prof. Tobias Richter bindet, sondern auch durch meine berufliche Arbeit als Komponist. *Composer in Residence* an diesem Opernhaus zu sein hat bedeutet und bedeutet für mich auch heute noch, einen künstlerischen Weg aufzubauen und einen Horizont von Ansichtsweisen für ein Publikum zu erweitern, damit es an diesem Ort seine eigene Identität wieder finden kann, gebunden an geschichtliche Erinnerung, aber auch stark verwurzelt in der Gegenwart.
Ich erinnere mich mit Freude an mein erstes Erscheinen in diesem Hause, als ich mein Werk für Musiktheater *Experimentum mundi* präsentierte, eine Erfahrung, die fortgesetzt wurde mit der Neu-Produktion von *Prova d'orchestra* (Orchesterprobe) von Fellini.

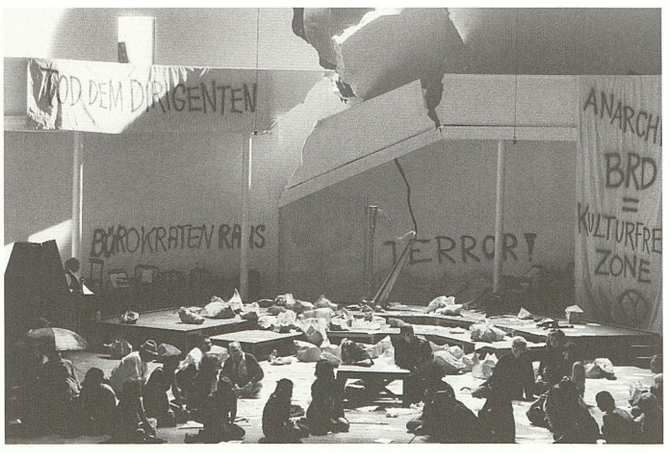
Die DOR ist ein Raum, wo Gedanken Gestalt annehmen können und sich konkretisieren lassen in der Gestalt von Kunst. Diesen elementaren und empfindlichen Prozess zu realisieren ist nur dann möglich, wenn Raum gegeben wird, einmal, um die Tradition zu bewahren, was mit Sicherheit eine der Aufgaben eines Opernhauses ist, das aber auch sein Ohr öffnet und den wesentlichen Blick auf die Gegenwart und die Zukunft richtet, und diese reiche Polyphonie von Stimmen hier versammelt, die die Vielfältigkeit der musikalischen Sprache unserer Zeit aufzeigt.

Die DOR repräsentiert für mich heute diesen Ort, wo ich meine Ideen sicher deponieren, sie pflegen und wachsen lassen kann.
Ich bin der festen Meinung, dass ein modernes, zeitgemäßes Musik-Theater die Fähigkeit haben muss, im Einklang zu sein mit der heutigen Zeit und zugleich die geheimsten Winkel der Kunst zu erforschen und zu durchstreifen, die zur Destillation der heutigen Stilrichtungen notwendig sind.

Wir müssten uns ein Opernhaus vorstellen können, das sich als eine große Familie, eine Mikrogesellschaft versteht, in der jeder in die Lage versetzt wird, seine eigene, präzise Rolle zu finden, und wo er mit seinem ganz eigenen, speziellen Wissen zum Überleben unserer Kultur beitragen kann.



Giorgio Battistelli



Giorgio Battistelli: „Die Orchesterprobe", Inszenierung: Chris Alexander (1997). Foto: Eduard Straub

Peter Eötvös

Der Komponist der deutschen Erstaufführung der „Drei Schwestern" gratuliert

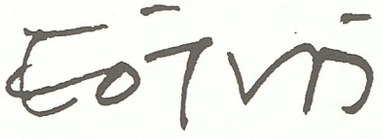
Mit der Deutschen Oper am Rhein verbinde ich die deutsche Erstaufführung meiner Oper *Drei Schwestern*, die für mich ein wichtiger Meilenstein gewesen ist. Die weiblichen Hauptrollen dieses Werks, die ursprünglich speziell für vier Kontratenöre konzipiert waren, wurden in der Düsseldorfer Produktion von leiblichen Damen gesungen. Es entstand eine Version, die mich selbst noch überraschen sollte. Dank der großartigen Leistungen der wundervollen Damen wurde auch diese Version vom Publikum und von anderen Opernhäusern akzeptiert, und bis heute werden beide Versionen, die Lyoner und die Düsseldorfer, gespielt.

Einige unvergessliche Momente bleiben mir nach wie vor positiv in Erinnerung, zum Beispiel die strahlende Präsenz der Martha Mödl in der Rolle der Amme Anfisa. Sowie die noch nicht nachgeahmte Regiekonzeption, die mit psychologischem Feingefühl die Härte zu unterstreichen wusste, die etwa der folgende Ausschnitt beinhaltet:

Als der altbekannte Moskauer Offizier, Verschinin, bei der Familie seinen ersten Besuch abstattet und Olga, die älteste der Schwestern, in ihm die letzte Chance sieht, ihrem deprimierenden Leben zu entrinnen, zieht sie sich in ihrer Verzweiflung bis auf den Unterrock vor ihm aus. Dessen ungeachtet verführt ihre Schwester Mascha Verschinin rücksichtslos vor Olga und verurteilt diese zur endgültigen Einsamkeit.

Ein absoluter Höhepunkt war für mich auch die ewig schwangere Natascha. Eine Regie-Idee, die man nur mit Frauen realisieren kann, da sie in der von Männern gespielten Realisation absolut grotesk wirken würde. Die Herren der Produktion waren im Übrigen einfach herrlich!

Obwohl die *Drei Schwestern* bis heute etwa 90 Vorstellungen in sieben verschiedenen Produktionen erlebt haben, zählt für mich die Düsseldorfer Produktion zu einer der besten. Ich danke dem Opernhaus vielmals für die gelungenen Abende, gratuliere herzlichst zum 50-jährigen Bestehen und wünsche auch weiterhin das Beste für die Zukunft!



Peter Eötvös

Peter Eötvös:
„Drei Schwestern",
Inszenierung:
Inga Levant.
Marta Marquez,
Annette Seiltgen,
Lisa Griffith,
Richard Byrne (1999).
Foto: Eduard Straub

Gerhard Stäbler

Ein mit internationalen Preisen ausgezeichneter Komponist ist Gerhard Stäbler, dessen Oper „Madame La Peste" als Auftragswerk der Deutschen Oper am Rhein im Jahre 2001 hier uraufgeführt und kontrovers diskutiert wurde. Fast überall auf der Welt, auch in exotisch fernen Gegenden, gibt es viel beachtete Aufführungen und Konzerte des Komponisten, der in Duisburg und auf Kreta lebt.

Seile spannen und festkleben!
Auch: Über den Lieblingspunkt
Einige persönliche Notizen zur Oper

Himmelkumov beobachtete ein Mädchen im Fenster gegenüber. Aber das Mädchen im Fenster gegenüber schaute kein einziges Mal zu Himmelkumov herüber. „Das macht sie, weil sie schüchtern ist", dachte Himmelkumov.

Himmelkumov bemalte sich das Gesicht mit grüner Tusche und trat ans Fenster. „Sollen alle denken: ist der aber merkwürdig", sagte Himmelkumov zu sich selbst.

Der Tabak war alle, und Himmelkumov hatte nichts mehr zu rauchen. Er zog an der leeren Pfeife, aber das verschlimmerte nur noch die Qual. So vergingen ein, zwei Stunden. Und dann war wieder Tabak da.

Himmelkumov fixierte ein Mädchen mit Blicken und befahl ihm in Gedanken, den Kopf nach ihm umzudrehen. Aber das half nichts. Da befahl Himmelkumov ihr in Gedanken, den Kopf nicht nach ihm umzudrehen. Das half auch nichts.

Himmelkumov suchte nach einer inneren Idee, um sich sein Leben lang in sie zu vertiefen. Es ist angenehm, in einem Punkt wie verrückt zu sein. Überall und in allem sieht ein solcher Mensch diesen seinen Punkt. Alles ist Wasser auf seine Mühlen. Alles steht in direkter Beziehung zu seinem Lieblingspunkt.

Plötzlich erfasste Himmelkumov eine schreckliche Gier. Aber worauf sich diese Gier erstreckte, war unklar. Himmelkumov repetierte die Regeln der Silbentrennung und dachte lange über die Buchstaben st nach, die nicht getrennt werden. „Jetzt bin ich aber gierig", sagte Himmelkumov zu sich selbst. Ihn biß ein Floh, er kratzte sich und trennte in Gedanken das Wort Geistestiefe, mit dessen zweiter Hälfte die neue Zeile anfangen sollte.

Daniil Charms, „Geschichten von Himmelkumov"

„Viele Dinge, die mir an Theater und Kunst, an Theater und Musik, am Herzen liegen, finden so gut wie nicht in der Oper statt."
Gerhard Stäbler in einem Interview zur Oper heute (2005)

Das Suchen ist zwar nicht (oder nie) zuende, doch es beginnt sich in Stäblers Kompositionen nach 1980 zu konkretisieren, wonach: auf die Darstellung gezielter, bewußter Emotionen, auf die Schärfung des dialektischen Denkens, zu der die Musik anregen soll. Während drüber ... noch stark mit einem ungeduldigen (romantischen) Ausdruck von Emotionen gezeichnet ist, besonders im ersten Teil, dringt jedoch bereits im zweiten Teil kalkulierte Emotion durch, zähmt momentanes Aufwühlen und Aufgewühltsein durch Strenge, Zähigkeit und setzt zur Agitation den notwendigen langen Atem, Zustände um uns herum radikal zu ändern.
Aus dem Vorwort zu Gerhard Stäblers Bühnenaktion „drüber ... für acht Schreier, Violoncello, Sythesizer und Tonband" (1973)

Während Alexandre Dumas père zu seiner Zeit mit verschiedenen Arten von Fortsetzungsromanen sein Publikum als glühender Verfechter republikanischer, gegen Krone, Hofadel und Klerus gerichteter und vom Traum der Herrschaft des Volkes erfüllter Ideen überflutete und es in eben diesem Geist erziehen wollte, damit einen wichtigen Beitrag zur Durchsetzung der neuen Ordnung der Bourgeoisie leistend, werden die heutigen Versuche der Massenmedien dazu missbraucht, ebendieses System, das im Laufe der letzten 150 Jahre des Öfteren sein grausames Gesicht zeigte mit allen Mitteln zu stabilisieren. Unser Denken wird heutzutage möbliert, unsere Umgebung bis hinein in die akustische ebenso, bis wir aus lauter Versatz-Stücken bestehend, wie Rädchen und Schräubchen in

Sechs Szenen! Die Oper! Sehen ..., sich exponieren ..., genießen ..., durchleiden ..., suchen ..., philosophisieren ..., perfektionieren ..., gieren ... Fragmente des Lebens – unscheinbar?
Dramatisch! – in wenige Zeilen gebannt. Es riecht, sticht, weist ab, lässt verzweifeln, wühlt auf, reizt ...

Die Oper ist eine Oper ist eine Oper ist eine Oper ... Überall! Auch wenn es keine Musik gibt. Auch wenn es nur Musik gibt. Was heißt nur? Jede Musik inszeniert sich, jede Musik spricht, jede Musik setzt sich ins Licht, jede Musik hat ihren Geruch. ...wie der Musikästhetiker Eduard Hanslick schon 1881 in Wiens ‚Neue Freie Presse' zu Tschaikowskys Violinkonzert bemerkte: „Der russische Componist Tschaikowsky ist sicherlich kein gewöhnliches Talent, wohl aber ein farciertes, geniesüchtiges, wahl- und geschmacklos producierendes ... So auch sein neuestes, langes anspruchsvolles Violin Concert. Eine Weile bewegt es sich maßvoll musikalisch und nicht ohne Geist, bald aber gewinnt die Rohheit Oberhand ... Friedrich Vischer behauptete einmal bei Besprechung lasciver Schildereien, es gebe Bilder die man stinken sieht. Tschaikowskys Violin Concert bringt und zum erstenmal auf die schauerliche Idee ob es nicht auch Musikstücke geben könne die man stinken hört." Wenn dies nicht Oper ist! Aufgeplustert, wild erbost, tendenziös ...

Klar, jede Inszenierung schafft sich ihr Ambiente, ihren (Stall-) Geruch – auch die Inszenierung(en) derjenigen, die zuschauen, zuhören, loben, kritisieren ...

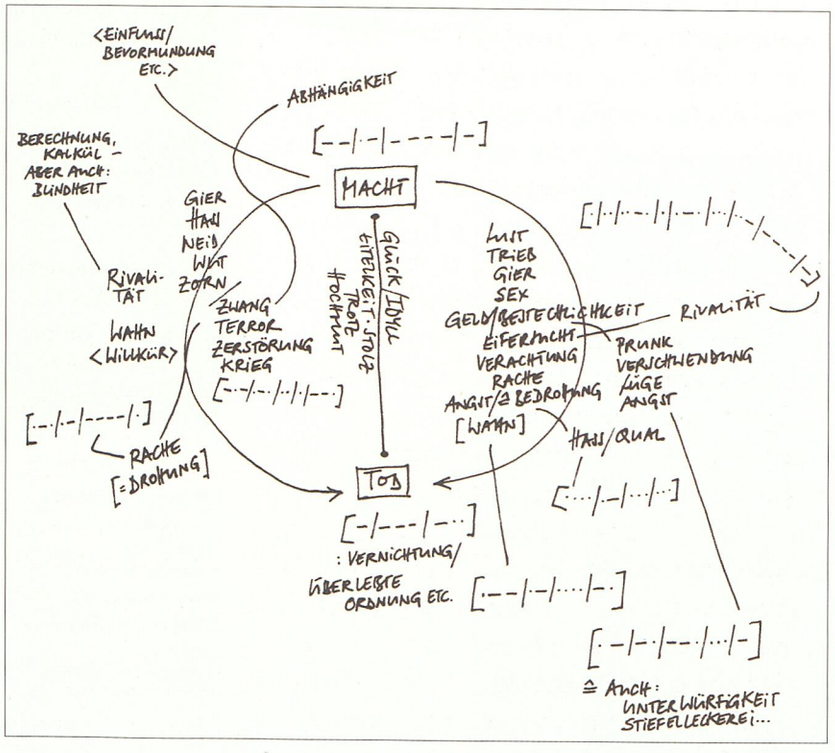
Die Oper ist eine Oper ist eine Oper ist eine Oper ... Überall! Gefährliche Konkurrenz für die Institution „Oper" heute. Nicht unbedingt wegen der „Freiheits-Erweckungs-Kreuzzüge" eines derzeit amtierenden amerikanischen Präsidenten. Nicht so sehr wegen der Heilsverkündigungen eines „Jesus der Politik", der doch sämtliche Medien zu bedienen versteht wie die besten Virtuosen die Tasten eines Klaviers. Auch nicht wegen eines von säbelrasselnden Religionsführern weltweit ersehnten Dschihad. Noch könnte, kann Oper, gezielter: Musiktheater heute (und morgen) Paroli bieten und mit Wort, Bild und Musik Zusammenhänge durchwirken – so wie es zu Hochzeiten der Oper im 19. Jahrhundert war, es sei denn sie zöge es (wie so oft und seit langem) vor, dem aktuellen und – viel schlimmer – längst vergreisten Zeit(un)geist nachzuhecheln, als verpasst wurde, die Opernhäuser zu öffnen, den „Apparat Oper" auseinanderzunehmen.

Viele Opernhäuser gerieten, geraten beim Rennen um die Wählergunst in Atemnot, manche röcheln schon vor Agonie, diejenigen, die – der vor Jahrzehnten empfohlenen Sprengung zum Trotz – etwas setzen, behaupten sich (noch). Auf Erfolg mit Publikum, alias passablen „Einschaltquoten", ist dabei nicht wirklich Verlass; falsche Voraussetzungen könnten einen Erfolg nur vortäuschen und ihn allzu schnell kippen. Schon früh im 20. Jahrhundert versäumten die bereits merklich Rost ansetzenden Opernhäuser, Quergeistern ihre Türen zu öffnen, als etwa der Futurismus das Licht löschte, im total verdunkelten Zuschauerraum unsichtbare Seile spannte und so das Publikum zum eigenen Spiel (er)regte, als der momentanen Gesellschaftsmaschinerie funktionieren – reif, Feldzüge zu sanktionieren, eine ökonomische Politik zu dulden, die dem einen Wohlstand beschert und dem anderen Hunger, die das eigene Vergiften, Verseuchen, Vernichten, (Sich-)Verdummen zur Normalität werden lässt und das Sinnfällige, Menschenwürdige zur Absurdität. Bleibt die einzige Hoffnung: Sand ins Getriebe zu werfen, Bretter vom Kopf zu schieben, zu reißen. Gleich Vorgängen in einigen der skurrilen Maschinen von Jean Tinguely, versucht deshalb die Musik zur Königlichen Oper, die toten Schädel in Bewegung zu setzen, d.h. mit allen Mitteln der Montage und der subkutanen Aufladung von semantischen Beziehungen, die durchgängige Story zu vernetzen, zu kontrapunktieren, zu konterkarieren, die handelnden, wandelnden Möbel gleichsam akustisch auszuleuchten. Dabei basiert die musikalische Struktur auf wenigen kurzen, prägnanten Begriffen, die den inhaltlichen Rahmen abstecken und umgesetzt in (Morse-) Rhythmik den musikalischen Verlauf bestimmen.
Gerhard Stäbler zu seiner Königlichen Oper „Sünde.Fall.Beil.", 3. Münchener Biennale, Theater Bremen; Regie: Tobias Richter (1992)

Auf die Ebene der dramatischen Handlung des Musiktheaters CassandraComplex gehoben, signalisiert die Musik „Kopflos.", einer der grundlegenden strukturellen Studien zum Werk, die Vergegenwärtigung und Verdrängung des Terrors, der brutal zuschlägt, auf leisen Sohlen naht und sich mit blinder Übereinstimmungssucht zu tarnen weiß. Diese Ambivalenz von Verdrängung und Vergegenwärtigung, die Stäbler mit den Mitteln der Montage darzustellen sucht, ist vielleicht das entscheidende thematische Zentrum seiner musikalischen Dramaturgie, die Erinnerungsfetzen montiert, sie

Dada die Sprache zu optophonen Gedichten verbog und sie der Musik annäherte. Sie versäumten später, ihr Terrain auf andere Orte auszudehnen, als etwa Fluxus Geige und Klavier zerschmetterte und Ateliers und Straße als Bühne deklarierte, als die Avantgarde das erstarrte Opern- und Konzertritual sezierte, zu einem ungezwungenen Umgang mit der Vergangenheit einlud und das Innerste nach außen kehrte, um das künstlerische Geschehen – eine theatralische Geste, eine visuellen Aktion, einen Klang – in unmittelbarer Gegenwart ins Zentrum zu rücken und ihm seine brennende Aktualität zurückzugeben, wie es Mozart nach einer Aufführung des *Don Giovanni* in Prag erlebte.

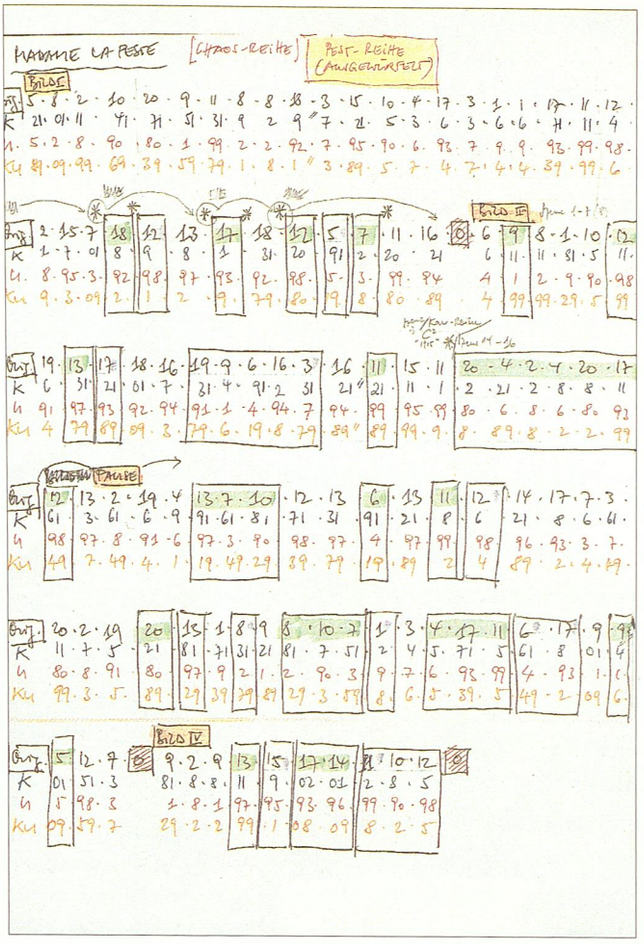
Die Zeiten, in denen Melodien übers Opernhaus hinaus gepfiffen wurden, sind vorbei!? Wohl ja, denn heute hat sich ihrer die Popmusik bemächtigt. Mitnehmen könnte man dennoch anderes, wenn sich die Oper entstaubt, entrümpelt, entmufft (wie es u.a. Cage tat, auch Kagel) – und dazu die Bühnen auch dort installiert, wo es gärt, wo Stürme entfacht werden. Und dann die Zuschauer festklebt, festklebt! – wie es die Futuristen bei distinguierten Damen und Herren versuchten. Clashs inszenieren, um Clashs mit zu verhindern! Reizen, um Koordinaten zu setzen für eine neue sinnliche Intellektualität – gegen gobal wirkende, abstumpfende „Beschäftigungsmechanismen" von Medien und Politik! Die Bühne ist überall ... Sich einmischen ..., stören ..., provozieren ..., vor allem aber den „Lieblingspunkt" sprengen! ... und dann: Neues suchen ..., Antworten durchspielen ... und die Stimmen in ihrer Vielfalt nach draußen zu tragen, hin zu *anderen* Punkten ...



auflöst, oder plötzlich wieder verschwinden lässt, um sie wieder zurückzuholen, wenn es die dramatische Situation, aber nicht nur das, wenn es eine kritische Position zum Bühnengeschehen erfordert.
Barbara Zuber, in: „...die nicht wußten, daß Toja untergeht" zu Gerhard Stäblers Musiktheater „Cassandra-Complex", 1999

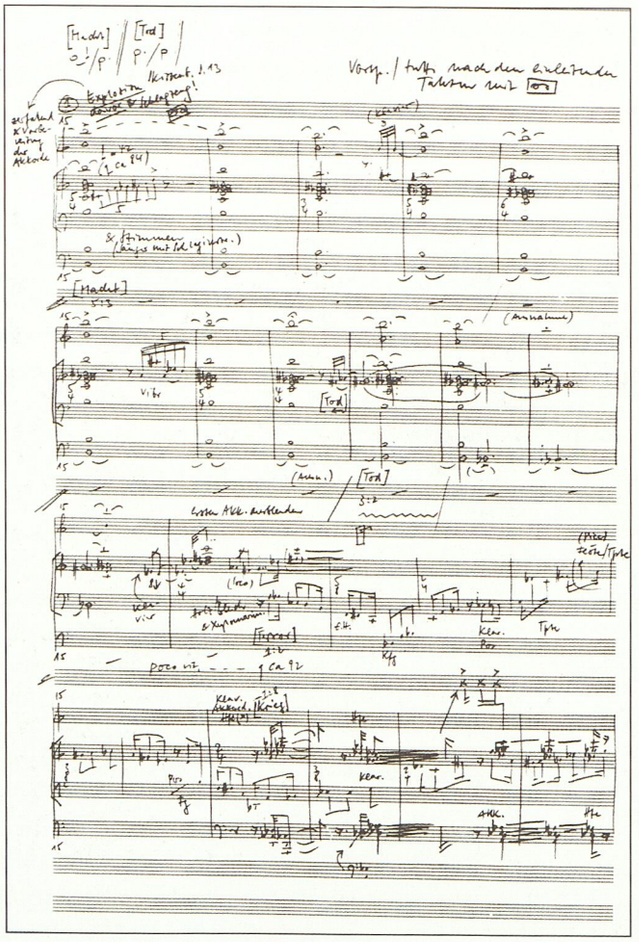
Was hat die Pest eigentlich mit uns zu tun? Der Roman „Pest über Paris" von Bruno Jasienski – eine der Vorlagen für die Oper *Madame la Peste* – entstand während der Weltwirtschaftskrise der zwanziger Jahre.
Für ihn war eine bestimmte soziale Konstellation der Gesellschaft Ausgangspunkt, den Gang der Welt zu reflektieren und dann in eine utopische Science-Fiction zu transferieren. Der Diebstahl von Chemikalien oder von biologischen Substanzen aus Rache über den Verlust der Arbeitslosigkeit, der im Roman Auslöser der Pest war, ist nicht nur seit Kurzem aktuell.
Gerhard Stäbler anlässlich der Uraufführung der Oper „Madame la Peste" an der Deutschen Oper am Rhein (2002)

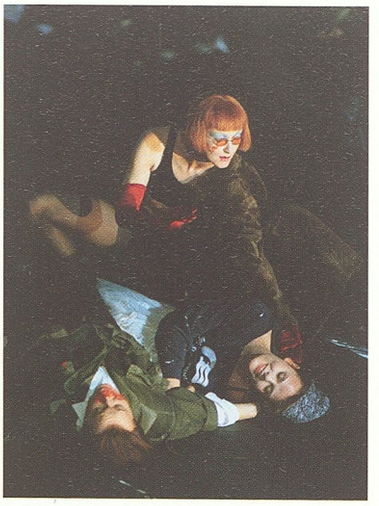
Das erste Bild des Musiktheaters *Madame la Peste* ist dem Thema Pest gewidmet, ein Phänomen, das als allgemeines Symbol für Krankheit oder Seuche steht und mit einer stummen Protagonistin auf der Bühne verknüpft ist. Das zweite Bild handelt vom Chaos während der Pest und reflektiert die durch das Auftreten der Seuche ins Extrem gekehrten Bezüge zwischen Individuum und Gesellschaft. Das dritte Bild zieht Edgar Allan Poes Erzählung *Der Untergang des Hauses Usher* von 1939 als romantisch düsteres Assoziationsfeld zum Thema Verfall hinzu. Im vierten Bild schließlich wird über Schuldfragen diskutiert, ein abschließendes Räsonieren mit offenem Ende. Die Oper enfaltet somit ein



Panorama symbolbeladener, manchmal rätselhafter und vielfältig ineinander greifender Metaphern. Sie zielen auf die Frage, was Utopien heute für die Gesellschaft und für das Individuum bedeuten beziehungsweise bedeuten können.
Hanno Ehrler, Gerhard Stäblers „Madame la Peste", Programmbuch zur Uraufführung an der Deutschen Oper am Rhein in Duisburg und Düsseldorf (2002)

– „Kläre, was wird eigentlich heute Abend gegeben?"
– „Ach, ich glaub' irgendwas mit Madame ..."
– „... wohl von Puccini"
Gespräch zweier Frauen vor Beginn einer Vorstellung von „Madame la Peste" in Duisburg 2002, worauf sie sich genussvoll dem Verlauf der Oper hingaben





Gerhard Stäbler:
„Madame La Peste",
Inszenierung:
Elmar Fulda.
Hannele Järvinen,
Anke Krabbe,
Christopher Lincoln
(2002).
Foto: Eduard Straub

Mauricio Kagel

Mauricio Kagel (geb. 1931) hat für die Deutsche Oper am Rhein sein Werk TheaterKonzert konzipiert, das – zusammen mit der Uraufführung von DAS KONZERT – im Rahmen der RuhrTriennale 2003, am 2. Oktober 2003 im Theater Duisburg seine szenische Uraufführung erlebte.

Einige Gedanken über „Theater und Musik"

Eigentlich ist die Beziehung zwischen beiden Sparten immer problematisch gewesen und so geblieben, trotz vieler Anstrengungen, eine beständige Entente cordiale zu finden.

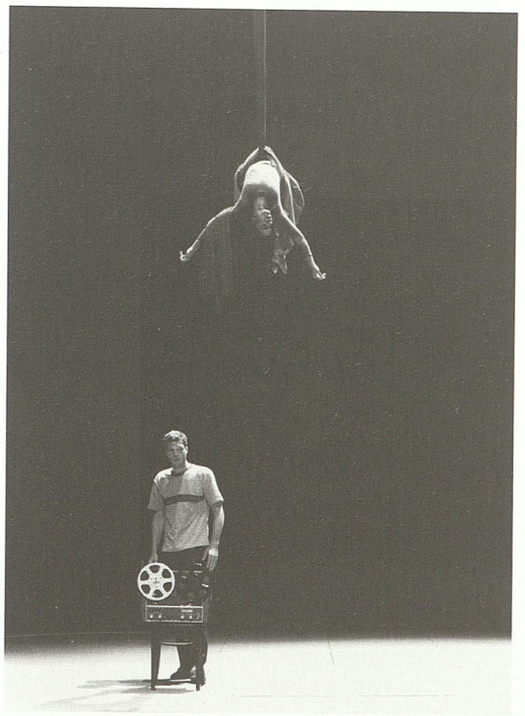
Wenn man ein Stück nicht kennt und es in der Oper zum ersten Mal hört und sieht, so wird mit Sicherheit eine beider Dimensionen unter Verminderung der Aufmerksamkeit leiden.

Es geht nicht nur dem Publikum so, sondern auch den Personen, die aus beruflichen Gründen sich damit beschäftigen. Diese Spaltung einer einheitlichen Identität scheint mir zugleich Ansporn zu sein, eine noch höhere Qualität und untrennbare Stimmigkeit zu erreichen. Die Nachteile des Genres können so in Vorzüge umgewandelt werden. Was wollen wir mehr?

Eine niedrige Stufe dieses Kriminalromans wäre, „Haltet den Dieb, der uns um einen Teil des Genusses betrogen hat!" zu klagen.

Nun hat die Deutsche Oper am Rhein in den 50 Jahren ihres Bestehens neuerer Zeitrechnung sich immer wieder bemüht, die innewohnende Kluft der Sparten fest zu kitten. Ich wünsche weiterhin die nötigen Mengen an guter Klebmasse.

Mauricio Kagel
im Februar 2006



Mauricio Kagel: „Theaterkonzert", Inszenierung: Christof Nel. Juliana Neves, Martin Bukovsek (Artisten) (2003). Foto: Eduard Straub

Christian Jost

Ein Komponist im „Räderwerk" der Rheinoper

Als Sir Laurence Olivier und Dustin Hoffmann Mitte der 70 Jahre den „Marathon Man" drehten, erschien Hoffmann auf dem Set, zum Drehen einer künstlerisch und körperlich schwierigen Szene, in völliger Erschöpfung. Olivier fragte ihn, warum er denn ausgerechnet für den anstehenden komplexen Drehtag ausgezehrt und übernächtigt erscheinen müsse. Hoffmann erklärte, dass er auf diese Weise versuche, der Szene die nötige Authentizität zu verleihen, worauf Olivier nur kühl reagierte: „Lieber Freund, warum versuchst Du es nicht mal mit Schauspielerei?"

Ein Opernsänger, der eine vierstündige Wagneroper, Verdi oder Mozart in gleicher Länge oder eine zeitgenössische Oper am Abend ersingen muss, kann sich ausschließlich nur auf seine schauspielerischen und technischen Fähigkeiten verlassen, um so das „Wunder Oper" allabendlich immer wieder neu, spannend, live und authentisch zu ewig neuem Leben zu erwecken.

Diesem „Wunder" verbürgt sich die Deutsche Oper am Rhein nun bereits seit 50 Jahren und kann dabei auf eine atemberaubende Erfolgsbilanz verweisen, die das traditionsreiche Zwei-Städte-Institut über viele Jahre an die Spitze der deutschsprachigen Opernbühnen brachte.

50 Jahre Oper in Düsseldorf/Duisburg heißt, das tägliche Wunder zu vollbringen, ein künstlerisches wie logistisches Räderwerk in solch verzahnter Bewegung zu halten, dass für den Zuschauer eine ständige Verzauberung stattfinden kann. Keine andere gesellschaftliche Institution muss die Kombination zweier solch extremer Ausrichtungen aus Kunst und Logistik alltäglich neu umsetzen und einer immer wieder neuen öffentlichen Bewertung standhalten.

In der Spielzeit 2004/05 unter der Generalintendanz von Tobias Richter hatte ich selbst die Ehre, Teil dieses vollkommenen Räderwerks zu sein. Während meiner Zeit als „Composer in Residence" gelangte im Opernhaus Düsseldorf meine erste abendfüllende Oper *Vipern – eine mörderische Begierde in 4 Akten* zur Uraufführung.

Eine Traumbesetzung wurde meinem Werk zur Verfügung gestellt. Ein Ensemble, das sich mit Leib und Seele den *Vipern* verschrieb und nicht den geringsten musikalischen oder darstellerischen Wunsch offenließ.

Für einen Komponisten ist der Ort der Uraufführung immer ein außergewöhnlicher Raum. Die kreative Entladung, die die *Vipern*-Produktion auszeichnete, ist daher nicht ohne Bedeutung. Insofern wird die Deutsche Oper am Rhein (hier: das Düsseldorfer Haus) immer ein Ort des Besonderen für mich sein. So dass ich ihr noch viele solcher Festschriften wünsche – um nicht in die Unendlichkeit abzudriften: mindestens für die nächsten 250 Jahre!

Ihr

Christian Jost
Berlin, im März 2006

Christian Jost: „Vipern", Inszenierung: Eike Gramss. John Wegner, Julian Kumpusch (2005). Foto: Eduard Straub

Jürg Baur

Der Komponist Prof. Jürg Baur (geb. 1918) begann seine erste Oper im Alter von 85 Jahren zu komponieren. Der Kompositionsauftrag der Deutschen Oper am Rhein wurde in Kooperation mit der Robert-Schumann-Hochschule am 24.11.2005 unter der musikalischen Leitung von Prof. Thomas Gabrisch uraufgeführt, von Michael Leinert inszeniert. Der WDR 3 zeichnete die erste Oper des Komponisten auf.

Der Roman mit dem Kontrabass

2004 war das Jahr des Abschlusses meiner ersten Oper im „Particell". Ist es überhaupt eine Oper im landläufigen Sinn? Eher wohl eine Reihung lyrischer (gelegentlich dramatischer), sehr individualistischer Szenen – ein Sujet (Textbuch) ohne Mord und Totschlag. Kein Eifersuchtsdrama – und dennoch ein pikanter Stoff. Menschliche (unerwartete) Begegnungen stehen im Mittelpunkt. Titel: *Der Roman mit dem Kontrabass* – nach einer kleinen Novelle von Anton Tschechow, an dessen 100. Todestag wir uns 2004 erinnerten.

Der Stoff dieser Novelle beschäftigte mich schon längere Zeit, doch wurde mir – von vielen Librettisten und Intendanten – abgeraten: Kein geeigneter Opernstoff! „Nackte Sänger auf der Bühne? Unmöglich!" etc.

Erst eine Begegnung mit dem Chefdramaturgen der Rheinoper, Michael Leinert, ließ das Projekt Wirklichkeit werden. Auf seine Empfehlung hin erteilte mir der Generalintendant der Rheinoper, Prof. Tobias Richter, einen Kompositionsauftrag, der vom NRW-Kultursekretariat Wuppertal gefördert wurde. Leinert verfasste das Libretto, und ich komponierte die von ihm entworfenen sieben Einzelszenen.

Frei nach Tschechows Text und Idee schrieb ich binnen Jahresfrist das Particell der gesamten „Kammeroper", Dauer: etwa 70 Minuten.

Circa 300 Partiturseiten (von je 28 Zeilen) mussten für „mittleres" Orchester (Streicher, Holz- und Blechbläser, Schlagzeug, Harfe) fertiggestellt werden. Manche Seite kostete mich mehr als einen Tag konzentrierter Arbeit.

Die siebente und letzte Szene wird zum melancholischen Epilog. Das Stück schließt mit dem Text des Gedichtes „Im Nebel" von Hermann Hesse:

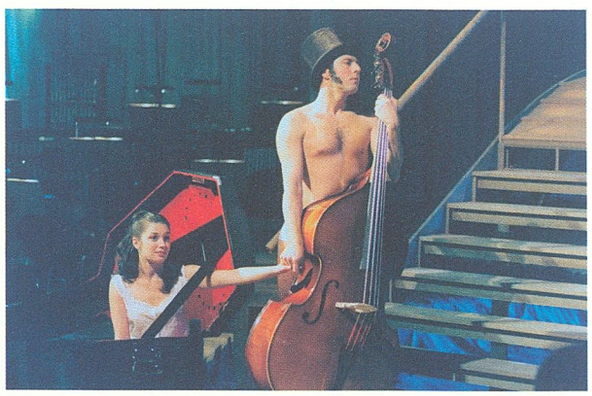
„Seltsam im Nebel zu wandern – Leben ist Einsam-sein – Kein Mensch kennt den andern – Jeder ist allein".

Diese Verse vertonte ich schon einmal mit 18 Jahren (vor dem Beginn meines Musikstudiums) und nun zum Ende der Oper in veränderter Form. So schließt sich der Ring.

Ich danke der Deutschen Oper am Rhein für meinen ersten „Opernauftrag" und wünsche zum 50-jährigen Bestehen der Theatergemeinschaft Düsseldorf/Duisburg (in der Ehe nennt man das zu Recht die „goldene Hochzeit") ein langes und erfolgreiches Fortbestehen!

Jürg Baur

Ihr Jürg Baur



Jürg Baur: „Der Roman mit dem Kontrabass", Inszenierung: Michael Leinert. Kerstin Pohle, Marco Vassalli (2005). Foto: Eduard Straub

Das Musik-Drama: Am Anfang war der Dichter! Am Anfang war der Komponist!

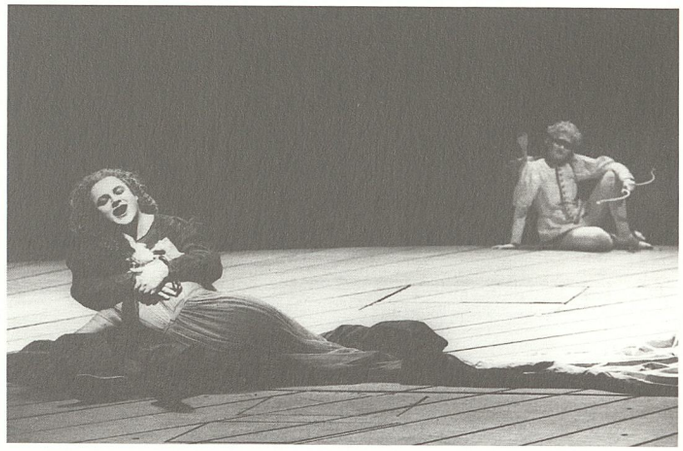
Als im vergangenen Jahr, auch Schiller-Jahr genannt, Regisseure befragt wurden, warum sie so selten Schillers Stücke inszenierten, meinten die meisten, des Dichters Sprache, vor allem das hohe Pathos, mache es ihnen schwer, sich diesen Texten und diesen Figuren zu nähern und zu stellen. Martin Kusej schätzt – immerhin – die frühen Dramen, also „Die Räuber" und „Kabale und Liebe". Dieses Intrigen-, Liebes- und Eifersuchtsdrama mag auch Luc Bondy und inszeniert es dennoch nicht! Er arbeitet gerade an einer Aufführung von Giuseppe Verdis *Luisa Miller*, an der Schiller-Bearbeitung. Er ergreift also vor Schiller die Flucht zu Verdi. Klar, Stück und Oper sind nicht identisch.

Warum bedienen sich Opernlibrettisten und Komponisten immer wieder der Dramenliteratur? Oder anders gefragt: Warum wird – sehen wir einmal von Richard Wagner und einigen anderen Komponisten ab – für die Oper so selten ein Stoff erfunden? Warum immer wieder vertonte Dramen? Selbst im 20. Jahrhundert: Büchner für Alban Berg, Shakespeare für Aribert Reimann.

Wer glaubt, dieser Transport des Dramas auf die Opernbühne sei eine Erfindung des 19. Jahrhunderts, irrt. Kaum war diese Form, das Musikdrama, erfunden, suchten Librettisten nicht vornehmlich nach Stoffen und Mythen, sondern machten sich die schwere Sache unziemlich einfach: Sie bearbeiteten Dramen, schrieben sie um, was meist zu Vereinfachungen führte. Bereits die ersten überlieferten Opern, Emilio de Cavalieris geistliches Mysterienspiel *Rappresentatione di Anima et die Corpo*, 1600 entstanden, und *L'Euridice*, vertont von Jacopo Peri (1600) und Giulio Caccini (1602), sind Vertonungen einer 800 Verse umfassenden „Favola drammatica" von Ottavio Rinuccini. Monteverdis Librettist des *Orfeo* hingegen, Alessandro Striggio, Sekretär am Hofe zu Mantua, entnahm den Stoff für sein Libretto Vergils „Georgica" und Ovids „Metamorphosen", *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* fußt auf Homers „Odyssee"; und *L'Incoronazione di Poppea* hat der Librettist Giovanni Francesco Busenello nach dem 14. Buch der „Annalen" des Tacitus gestaltet. Am Beginn also herrscht noch Zurückhaltung. Noch versuchen einige Librettisten zu arbeiten wie Dramatiker, sie lesen die griechischen und römischen Autoren und entdecken zudem die Bibel als vorzügliche Quelle.

Mit Jean-Baptiste Lully beginnt jedoch ein ganz neues, ein sehr wichtiges Kapitel in der Operngeschichte. Zum ersten Mal arbeiten ein Komponist und ein Dramatiker eng zusammen, nicht nebeneinander. Molière liefert den Text zu der fünfaktigen, 1670 in Chambord uraufgeführten Comédie-ballet *Le Bourgeois gentilhomme*. Die beiden thematisieren ein gesellschaftliches Problem: Wie kann ein neureicher Mann aufsteigen zum „honnête homme", sich also positionieren in der herrschenden Gesellschaft von „la cour et la ville". Die Oper als dramatisch-musikalische Gesellschaftskritik. Neben Molière hatte Lully einen anderen Librettisten, Philippe Quinault, der für den Komponisten Euripides' Drama „Alkestis" bearbeitete und danach Tassos vierzehnten Gesang aus dem „Befreiten Jerusalem" der lyrischen Tragödie „Armide" zugrundelegte, allerdings erfand der Operndichter einen Prolog und einen dritten Akt hinzu.

Ein knappes Jahrhundert später nimmt Rameaus Librettist Simon-Joseph de Pellegrin



Claudio Monteverdi: „Die Krönung der Poppea", Inszenierung: Johannes Schütz. Alfons Eberz, Marta Marquez, Friederike Faist (1993). Foto: Klaus Lefèbvre

Jean Racines Tragödie „Phèdre et Hippolyte" zum Vorbild, weist aber – auch um die eigene Leistung von den Hörern und den Lesern gewürdigt zu sehen – darauf hin, dass er nicht in Konkurrenz treten wolle zu Racine, sondern den Stoff für die Oper und deren eigene Gesetzmäßigkeiten habe bearbeiten wollen. Er rückte die Nebenhandlung des jungen Paares Hippolyt und Aricia ins Zentrum und will von den Rezipienten – in weit größerem Maße als dies Racine sich zum Ziel gesetzt hatte – das Mitleiden. Was Wunder, dass die leidenschaftliche Phädra dadurch eher an Gewicht verliert.

Und was geschah in Deutschland. 1796 wurde in Hamburg Reinhard Keisers dreiaktige Oper *Masaniello Furioso oder Die Neapolitanische Fischerempörung* uraufgeführt, ein Revolutionsstück, für das Barthold Feind das Libretto schrieb. Er bearbeitete ein 1682 von Christian Weise verfasstes Schuldrama über einen vom Fischer Masaniello angeführten Aufstand gegen die Steuerpolitik des spanischen Vizekönigs.

In England – und das verwundert nicht – werden früh schon Shakespeares Werke von den Komponisten geschätzt – 1682 wird Henry Purcells *The Fairy Queen*, eine sogenannte Semi-Oper in fünf Akten, uraufgeführt, für die vermutlich Thomas Betterton und Elkanah Settle das Libretto geschrieben haben. Und Librettist

Nahum Tate, der die Vorlage für Purcells *Dido und Aeneas* lieferte, Oper in einem Prolog und drei Akten, bearbeitete die Vorlage des anderen großen englischen Dramatikers, nämlich Christopher Marlowes *Dido*-Tragödie von 1594.

In Italien gab es wie in Frankreich wunderbare und erfolgreiche Paarbindungen, wobei der berühmte Librettist sich an keinen Komponisten binden wollte oder anders formuliert: Kein Komponist hatte erkennbare Probleme damit, dass der Dichter ihn mit einem Tonsetzer betrog. Der Dichter war Carlo Goldoni. Er arbeitete zusammen mit Baldassare Galuppi, der *Il Filosofo di Campagna* schuf, und er schrieb für Nicola Piccini, der *Cecchina ossia la buona Figliuola* vertonte. Und Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais lieferte nicht allein die Vorlage zu Mozarts *Die Hochzeit des Figaro*: Giovanni Paisiello benutzte zuvor schon Marchais' *Le Barbier de Séville ou La Précaution inutile.*

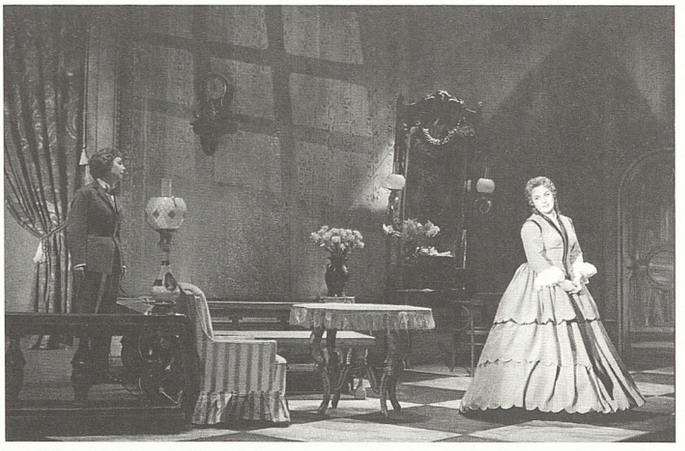
Es ließe sich so weitermachen: Werke von Euripides, Corneille, Racine, Shakespeare, Molière, Gozzi, Goethe, Schiller, d'Annunzio, Brecht, Hauptmann, Ibsen, Maeterlinck, Mallarmé, von Hofmannsthal, García Lorca, Gide und Ingeborg Bachmann wurden vertont. Viele mehrmals. Eine perfekte Symbiose?

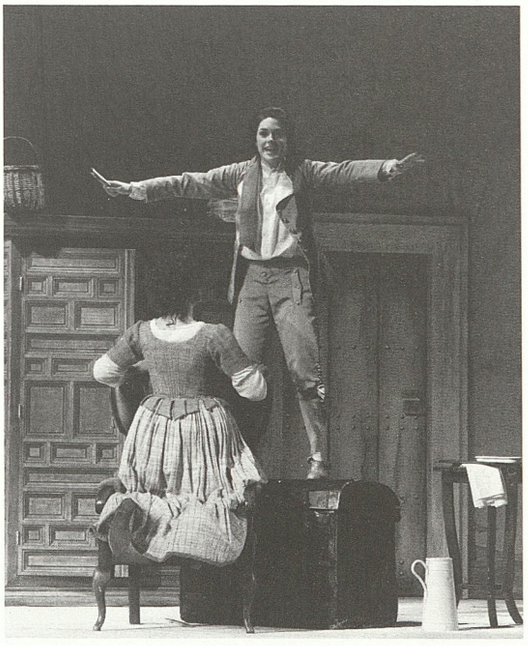
Über Sprache und Musik machte sich schon Platon in seinem Werk „Der Staat" Gedanken, aber ernsthaft über den Funktionszusammenhang von Sprache und Musik dachte als erster Gotthold Ephraim Lessing nach. 1766 in der Schrift „Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie" formuliert Lessing: „Die Musik kann geradezu mit der Poesie verbunden werden, ja ihrer Bestimmung nach soll sie eigentlich nur der Poesie zur Unterstützung dienen, Daher muß die Kunst der Musik niemals so sehr übertrieben werden, daß sie der Poesie zum Nachteil gereiche, und wir tadeln die neuere Musik mit recht, daß ihre Künsteleien sich mit keiner wohlklingenden Poesie vertragen."

Fordert Lessing Subordination der Musik unter den Text? Nein. Er spricht von Subservation und hat damit längst vor Wagner schon eine Idee vom Musik-Text-Gesamtkunstwerk: „Dieses Subservieren unter den beiden Künsten besteht darin, daß die eine vor der anderen zum Hauptwerk gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine bloß nach der anderen richtet und wenn ihre verschiedenen Regeln in Kollision kommen, die eine der anderen so viel nachgibt als möglich." Wie also will Lessing das Verhältnis von Sprache und Musik geregelt wissen? Ganz entschieden ist er für das Primat der Sprache, aber zugleich dürfe, so formuliert er, bei dem Entwurf einer Oper, also bei der Vertonung, die Sprache nicht kollidieren mit der Musik. Beider Regeln müssten in Übereinstimmung gebracht werden. Das heißt, Lessing strebte eine Zusammenarbeit von Dichter und Komponist als die beste Lösung an.

Dieser Gedanke wird umgesetzt von Goethe und dem Komponisten Johann Friedrich Reichardt. Goethe schrieb ihm Singspieltexte – zuvor

Giovanni Paisiello: „Der Barbier von Sevilla", Inszenierung: Thomas Schulte-Michels. Marta Marquez, Markus Schäfer, Dieter Schweikart, Wolfgang Glashof (1987). Foto: Michael Dannenmann





Wolfgang Amadeus Mozart: „Die Hochzeit des Figaro" Inszenierung: Werner Düggelin (1982). Marta Marquez, Jeanne Piland Foto: Theatermuseum Düsseldorf

Richard Strauss: „Arabella", Inszenierung: Günter Roth. Anneliese Rothenberger, Hildegard Hillebrecht (1958). Foto: Jürgen Theis

schon für den Komponisten Philipp Christoph Kayser. Von wenigen Ausnahmen abgesehen – Hofmannsthal und Strauss, Ingeborg Bachmann und Hans-Werner Henze zum Beispiel –, gab es aber diese enge Zusammenarbeit von Dichtern und Komponisten nicht eben häufig. Das heißt: Librettisten machten meist Dramen zu singbaren Texten. Sie veränderten die Dramaturgie, verabschiedeten sich von Figuren, Handlungssträngen, von Ideen. Das bedeutet bei den Adaptionen von Dramen: Für die Musikbühne ging meist viel verloren.

Aber es kam zugleich eine ganze Menge hinzu: die Musik! Gibt das gesprochene Drama dem Zuschauer die wunderbare Freiheit zu denken, so schafft die Oper etwas, was das Drama, selbst wenn es diese Wirkungen erstrebt – Rührung, Mitleid und Katharsis, um an die aristotelischen Forderungen zu erinnern –, nur selten vermag. Oper übermannt! Nimmt gefangen! Im Theater weint niemand, in der Oper weint immer jemand. Ich bin Theaterkritiker geworden, weil ich keine Schwierigkeiten habe, distanziert einer Schauspielaufführung zu folgen, sie zu sehen, zu hören, Zeichen und Text zu analysieren, zu dechiffrieren. Kommt zum Drama die Musik, dominiert die Musik. Selbst bei Wagner. Ehe ich begriff, dass große Komponisten Schmerz und Glück durchaus nonverbal auszudrücken vermögen, ahnte ich, dass der Text in der Oper zweitrangig ist. Deshalb ist „Kabale und Liebe" viel besser als *Luisa Miller*; und selbst Richard Wagners *Ring des Nibelungen* taugt als Sprechstück nicht eben viele, wie die wenigen Versuche, ihn ohne Musik aufzuführen, gezeigt haben. Und dennoch: Das Musikdrama besitzt einen Mehrwert!

Schon als Junge wurden meine Ohren rot und die Augen feucht, hörte ich die Gräfin in der *Hochzeit des Figaro* zu Beginn des 2. Aktes die Arie „Hör mein Fleh'n oh Gott der Liebe" singen. Ich wusste damals nicht, dass der Oper ein Beaumarchais-Text zugrunde liegt; und ich wusste auch nicht, dass diese Arie in der Tradition der Seria-Kavatine geschrieben war; aber ich vernahm, dass der melodische Verlauf sich nur auf ein Wort, einen Ton zu bewegte, zu dem Wort „morir" und zu dem höchsten Ton der Es-Dur-Arie, einem zweigestrichenen As. Ich begriff, nein: besser, ich spürte, dass hier Liebe mit Tod sich verband. Wenn Liebe nicht möglich ist, dann lieber ungeliebt sterben wollen. Und ich wünschte mir, der Graf möge die Frau nicht fallen lassen, sie wieder lieben lernen. Sie sollte nicht Opfer sein.

Ganz schlimm wurde es mit den Tränen, als ich zum ersten Mal hörte, wie Poppea und Nero in Monteverdis *Krönung der Poppea*, Liebe beschwörend und feiernd, sich und uns in den Himmel sangen – ein Sang, für den es zunächst keine Worte gab in dem Libretto, weshalb Monteverdi erst danach für seine Musik einen Text bei Busenello bestellte. Noch Ärgeres geschah mir aber, als im Strauss'schen *Rosenkavalier* drei Frauenstimmen im Des-Dur-Terzett einander fanden und ließen: die jungen Leute, Octavian und Sophie, werden ein glückseliges Paar; und

Richard Strauss: „Der Rosenkavalier" Inszenierung: Ernst Poettgen (1969). Ingrit Liljeberg, Trudeliese Schmidt Foto: Theatermuseum Düsseldorf

die Marschallin, die sich geschworen hatte, den Knaben irgendwann herzugeben, ohne Groll ihn loszulassen, verzichtet mit einem „Hab' mir gelobt, ihn lieb zu haben." Erotische Musik von einer erdenfernen Leichtigkeit und Grazie. „Zum Weinen schön", wie Octavian einmal singt.

Ein letztes Beispiel: Händels Oratorium *Saul*: Einfache Bibelworte werden durch die Musik zu Himmelssang: „O Lord, whose mercies numberless"!

Aber warum werden Menschen von der Oper, von der gesungenen Freude, von der gesungenen Pein, dem gesungenen Mord und dem gesungenen Sterben, so viel mehr berührt als durch das gesprochene Wort? Was macht den Zauber aus dieser doch eher unmöglichen Kunstgattung, die ja – mag sie noch so realistische Figuren und Handlungen nachbilden, also Wirklichkeit nachahmen – immer eine Künstlichkeit behauptet, eben – im Gegensatz zum Schauspiel – nie realistisch, nie naturalistisch werden kann.

Horaz, selber Dichter und nicht der schlechteste, gab in seiner Poetologie, der „Ars Poetica" den Kollegen einen Rat, wie die vollendete Tragödie, die wirkungssichere Komödie zu schreiben sei: „Mit den Lachenden lacht, mit den Weinenden weint das Antlitz des Menschen.

Willst du, dass ich weine, so trauere erst einmal selbst, dann wird dein Unglück mich treffen."

Das Lachen stellt sich in Schauspielaufführungen ein. Aber die Tragödie erschüttert nicht. Sie macht nachdenklich – im besten Fall verstört und erregt sie. Was kann das Musiktheater, was das Schauspiel nicht vermag?

Shakespeare gibt vielleicht eine Erklärung: „If music be the food of love, play on." So beschwört Orsino die Kraft der Musik zu Beginn von „Was ihr wollt". Und Lorenzo im „Kaufmann von Venedig" bemerkt und warnt: „Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst, Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt, Taugt zu

Manfred Trojahn: „Was ihr wollt", Inszenierung: Peter Mussbach. Carol Wilson, Stefan Heidemann (2001). Foto: Eduard Straub

Verrat, zu Räuberei und Tücken, Die Regung seines Sinns ist dumm wie Nacht, sein Trachten düster wie der Erebus, Trau keinem solchen!" Seit in Europa Theater gespielt wird, beschäftigen sich Theoretiker und Praktiker mit der Wirkung aller darstellenden Kunst. Sie soll rühren, sie soll erschüttern, sie soll nützen und zugleich unterhalten. Und sie soll reinigen. Was die Katharsis wirklich ist – im Theater – darüber streitet man bis heute.

Wenn es diesen Unterschied gibt, was bedeutet er für die Aufführungen? Muss Text anders auf der Bühne vergegenwärtigt werden als Text mit Musik, Musik mit Worten? Nein, bei einer Inszenierung gibt es keinen Unterschied – nur den einen, wesentlichen, dass Regisseure in Opern weit weniger eingreifen, kürzen oder umstellen als im Schauspiel. Aber hier wie dort werden vor allem die alten Geschichten gezeigt, gesprochen und gesungen. Wir kennen sie. Und wir kennen sie eben nicht. Denn jede Zeit entdeckt in den alten Stoffen, der bekannten Musik, den schon zu Zitaten gewordenen Dialogen etwas Neues. Zumindest dann, wenn Regisseure, Dirigenten, Sänger-Darsteller ihre Arbeit ernst nehmen. Opernhäuser sind keine Museen, keine Bewahranstalten. So wenig wie Schauspielhäuser. Sie dürfen es nicht sein. Das Schauspiel hat schon seit Beginn des vergangenen Jahrhunderts gezeigt – in Glücksfällen zumindest –, dass der Text nicht sakrosankt ist: Man muss sich nur erinnern an Jürgen Fehling, Wachtangow, Erwin Piscator, Meyerhold, meinetwegen auch an Peter Zadek. Das Regietheater gab es, bevor der Begriff dafür geprägt worden war. Und die Werktreue, der noch immer Zuschauer nachtrauern, als hätte es sie je gegeben, ist eine rückwärts gerichtete Utopie der Reaktionäre. Die Oper, die eine Form vorgibt, in die ein Regisseur nicht beliebig eingreifen kann, weil die Musik ihn bindet, war – so argumentieren die reaktionären Kritiker und Zuschauer – sehr lange gefeit vor inszenatorischen Wagnissen. Manche benutzen auch das Wort Frechheiten. Aber ohne sie, die Wagnisse, die Versuche – mögen sie zuweilen auch nicht gelingen –, ist das Musiktheater wohlfeile Unterhaltung, hätte wohl auch kaum im 20. Jahrhundert überlebt. Wohlfeil, weil ohne intellektuelle Anstrengungen zu rezipieren. Kunst muss Freude machen, richtig. Aber wenn sie so gar nicht anstrengt, die Phantasie des Zuschauers und seinen Intellekt,

wenn sie den Zeitbezug flieht, was soll sie nützen? Warum sollte sie rühren?

Musiktheater muss wie das Schauspiel Haltung zeigen – und beweisen. Das geht nicht ab ohne Blessuren. Am Werk, wie man es zu rezipieren sich angewöhnt hat, und an den Zuschauern, die gefordert werden, zu dechiffrieren und zu interpretieren und in Monteverdis Musikdramen aufgefordert sind, Gegenwart reflektiert zu sehen und zu reflektieren. „Gewaltanwendung ist im politischen Leben entweder ein Verbrechen oder der Anfang einer neuen Ordnung", schrieb Jan Kott im Vorwort zu seinem Buch „Shakespeare heute", 1967 erschienen, und folgerte daraus: „Dasselbe gilt für das Theater." Das Problem für den Zuschauer ist nun, für sich zu bestimmen, wann die nötige Gewaltanwendung Verbrechen ist, wann erfolgreiches Aufbegehren, stilistische und interpretatorische Revolution. Wann die Regelverletzung Gewinn zeitigt.

Giacomo Puccini: „La Bohème", Inszenierung: Friedrich Petzold. Reingard Didusch, Romano Emili (1973). Foto: Rudolf Eimke

Man könne, so sagt das Sprichwort, was man schwarz auf weiß besitze, getrost nach Hause tragen. Wer nach einem Opernabend getrost, also gefasst und keineswegs erregt oder getröstet – auch dies ist ja möglich – nach Hause geht, der kann sicher sein, dass ihm etwas vorenthalten worden ist. Das Wort und die Musik und erst recht deren Einheit! Es ist eine Binsenwahrheit, dass Neuerungen es schwer haben, akzeptiert zu werden, aber – wie Theodor W. Adorno in seinen „Anmerkungen zum deutschen Musikleben betonte": „Häufig will Sachverständnis sich damit beweisen, daß es im Besitz des alten Wahren Neuerungen ablehnt." Und noch ein Adorno-Satz muss an dieser Stelle zitiert werden. „Ästhetischer Ernst ist dessen Säkularisierung, nicht die Herrichtung jenes Heiligen zum Gebrauch, das, nach Hölderlins Wort, von nun an sich nicht mehr gebrauchen läßt."

Das Opernrepertoire muss mit ästhetischem Ernst gebraucht werden. Womöglich, im Sinn von Kott, gar missbraucht werden, damit wir neue Einsichten in das Werk und für uns bekommen. Und neue Stile.

Die Oper: Eine unmögliche Kunstform – und die höchste zugleich: Der Mensch, der singend sein Denken offenbart, singend handelt und sein Reden in Gesang kleidet. Realismus in unrealistischer Form. Der singende Mensch ist sicher Ausdruck größter Realitätsferne und doch im Musiktheater der Wahrheit-Künder. Absolut unwahrscheinlich und doch Imitatio. Was auch immer die Interpreten daraus machen – eines dürfen sie nicht, auch wenn es viele haben wollen: Geben, was erwartet wird, und womöglich ihr Tun damit begründen, dass sie damit den Menschen dienten. Das Musiktheater ist eine Kunst in der Gesellschaft für die Gesellschaft. Also kann, wie Adorno formuliert, in der Kunst allein das richtig sein, was an sich selbst wahr ist. Und um die Wahrheit zu finden, braucht es zuweilen das Verbrechen, oder milder gesagt: die Regel- und Konventionsverletzung, den Bruch, der eine Revolution ermöglicht.

Giacomo Puccini „Madame Butterfly" Inszenierung: Wolfgang Bständig (1967). Stella Axarlis, William Holley Foto: Rudolf Eimke

Wem der Text einer Oper völlig gleichgültig ist, wer die Augen schließt, um allein die Musik zu genießen, um sich ihr auszuliefern, um nicht zu sehen, was dazu auf der Bühne geschieht, der will getäuscht werden. Täuschung, auch Selbsttäuschung, ist das Gegenteil von Wahrheit.

Denn bei allem Mehrwert der Oper, der entsteht durch die Komposition, wie wichtig die literarische Vorlage ist, zeigt sich bei geistesschlichten Libretti. Ich möchte keinen Librettisten verunglimpfen und über Tote nichts Negatives schreiben. Allein, Luigi Illicas und Giuseppe Giacosas Vorlage für Puccinis *Madame Butterfly* ist wirklich kein Meisterwerk, weit schlechter als beider Libretto zu *La Bohème*. In diesem Fall konnten sie auch auf Literatur zurückgreifen – auf Henri Murgers Roman „Vie de Bohème". Was beweist, dass am Anfang eben doch der Dichter stand und steht!

Die Gründung der Deutschen Oper am Rhein

50 Jahre Deutsche Oper am Rhein, 50 Jahre Partnerschaft zweier ungleicher Städte. Eisen und Stahl werden in den Duisburger Hochöfen von ThyssenKrupp produziert. Die Konzernverwaltung von ThyssenKrupp hat ihren Sitz im Düsseldorfer Dreischeibenhaus, wenige hundert Meter vom Opernhaus entfernt. Der Rhein und seine beeindruckende Uferterrasse prägen das Düsseldorfer Stadtbild. In Duisburg ist der Rhein eine Transportschiene für Erz, Kohle und Stahlbrammen. Schwer zugänglich für Fußgänger. Riesige Industriegelände versperren oft den Zugang zum Rhein.

Der Fluss verbindet die beiden benachbarten Städte. Den Rhein in den Namen der neuen Oper aufzunehmen, darauf verständigten sich die Kommunalpolitiker beider Städte, als sie 1954 und 1955 über eine Theatergemeinschaft nachdachten. Sie akzeptierten den Vorschlag des Duisburger Ratsherrn Prof. Lewenton, weil sie die lokale Bindung in einen größeren Zusammenhang eingebunden sahen.

Der Gedanke, mit einer zweiten Stadt gemeinsam ein Theater zu betreiben, war für Duisburg nicht ungewöhnlich. Eine erfolgreiche Zusammenarbeit mit Düsseldorf bestand bereits 1886 bis 1921. Der Intendant war Ludwig Zimmermann, nach dem heute die Straße benannt ist, die in Düsseldorf zum Bühneneingang führt. In dieser Epoche, im Jahr 1912, ließ der damalige Duisburger Oberbürgermeister Karl Lehr das Theater nach den Entwürfen des Dresdener Architekten Prof. Martin Wülfer bauen. Die Baukosten von drei Millionen Mark spendete zur Hälfte die heimische Wirtschaft und zur anderen Hälfte die Bürgerschaft.

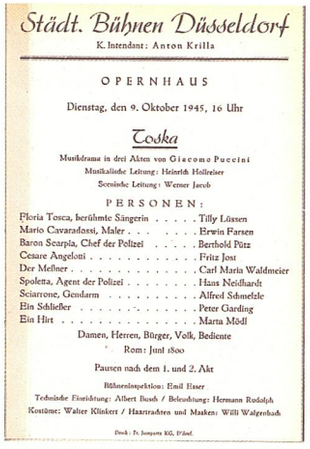
Eine zweite Fusion schloss sich 1921 an. In der Zusammenarbeit mit Bochum erlebte Duisburg unter der künstlerischen Leitung von Saladin Schmitt eine Glanzzeit seines Theaters. Bochum verantwortete das Schauspiel, Duisburg die Oper mit dem Generalmusikdirektor Scheinpflug, der sich besonders der modernen Musik verbunden fühlte. Diese Ära blieb in Duisburg als eine goldene Theaterepoche in starker Erinnerung. Wesentliche Impulse für die Stadtkultur gingen von den Oberbürgermeistern Karl Lehr und Karl Jarres aus. Der Glanz verblasste mit dem Ausscheiden von Karl Jarres 1933, und er erlosch mit der Zerstörung des Theaters am 22. September 1943. Der Propagandaminister Dr. Goebbels ordnete eine Evakuierung des Ensembles und des Orchesters nach Prag an. Damit endete die Ära der Duisburger Oper.

Anders verlief die Geschichte der Düsseldorfer Oper. Das Haus wurde am 28. September 1943 durch Bomben zerstört. Doch bald baute man die Oper wieder auf und eröffnete nach dem Umbau am 27. Mai 1944 mit *Fidelio*. Mit der Verkündung des „totalen Kriegs" im September 1944 beendete auch die Düsseldorfer Oper ihren Spielbetrieb, wie alle deutschen Theater.

Schon am 31. Mai 1945 gab es die ersten Veranstaltungen im Düsseldorfer Opernhaus. Arno Assmann und Tilly Lüssen traten zusammen mit den Solotänzerinnen Steffi Feige und Anita Dalwe für die britische Besatzung auf. Es folgten die ersten Symphoniekonzerte und am 9. Oktober die erste Oper: Heinrich Hollreiser dirigierte *Tosca*. Martha Mödl sang den Hirten. Die Arbeitsbedingungen waren sehr schwierig, aber der Spielbetrieb begann.

1945 – die Theater, die Konzerthallen, die Schulaulen sind zerstört. Menschen wohnten in Bunkern, in Behelfsheimen, in Kellerlöchern. Nur wenige Wohnungen blieben unbeschädigt. Der Kulturausschuss in Düsseldorf überlegte, von den Theaterbesuchern außer dem Eintrittsgeld 1 kg Kohlen zu fordern, um die Säle zu heizen. Die Rheinbahnlinie 18 wartete vor dem Opernhaus mit den Zuschauern auf Martha Mödl, die vorher als Carmen auf der Bühne stand, sich abschminkte und mit den Opernbesuchern zum Oberbilker Markt nach Hause fuhr.

In Duisburg saßen die Zuschauer in Wolldecken gehüllt im Foyer des Theaters und hörten zum ersten Mal nach dem Krieg Goethes „Iphigenie".



Städt. Bühnen Düsseldorf
K. Intendant: Anton Krilla

OPERNHAUS

Dienstag, den 9. Oktober 1945, 16 Uhr

Toska

Musikdrama in drei Akten von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung: Heinrich Hollreiser
Szenische Leitung: Werner Jacob

PERSONEN:

Floria Tosca, berühmte Sängerin . . . . . Tilly Lüssen
Mario Cavaradossi, Maler . . . . . Erwin Fassen
Baron Scarpia, Chef der Polizei . . . . Berthold Pütz
Cesare Angelotti . . . . . Fritz Jost
Der Meßner . . . . . Carl Maria Waldmeier
Spoletta, Agent der Polizei . . . . . Hans Neidhardt
Sciarrone, Gendarm . . . . . Alfred Schmelzle
Ein Schließer . . . . . Peter Garding
Ein Hirt . . . . . Marta Mödl

Damen, Herren, Bürger, Volk, Bediente

Rom: Juni 1800

Pausen nach dem 1. und 2. Akt

Bühneninspektion: Emil Ebser
Technische Einrichtung: Albert Busch / Beleuchtung: Hermann Rudolph
Kostüme: Walter Klinkert / Haartrachten und Masken: Willi Walgenbach

Druck: Fr. Jacquets KG, Pfünd.

Giacomo Puccini: „Tosca", Theaterzettel der ersten Opernaufführung nach dem Zweiten Weltkrieg in Düsseldorf
Foto: Theatermuseum Düsseldorf

Vor den Theatern standen schon in den Nächten Menschen in langen Schlangen, um Karten für die Vorstellung zu kaufen. Wer ins Theater ging, erwartete Sinngebung, Nachdenklichkeit, auch Unterhaltung mit Niveau. Amerikanische, englische, französische, russische Literatur und Musik kamen auf die Bühne. „Der Geist weht, wo er will", sagt man, aber er wehte vielleicht nie so stark wie in dieser Zeit. Bis zur Währungsreform. Dann gab es andere Prioritäten. Das Theater erlebte seine erste Krise in der Nachkriegszeit.

Am 26. Mai 1948, kurz vor der Währungsreform, schreibt Johannes Jakobi in der ‚Rhei-

nischen Post', dass die Zusammenarbeit der rheinischen Theaterprovinz wenigstens theoretisch im Schauspiel erkannt worden sei, sie fehle für die Oper, und er fährt fort: „Lediglich Duisburg, dessen Oper bis zur ihrer Evakuierung nach Prag zu den führenden Häusern der Gattung zählte, verzichtete in weiser Erkenntnis der veränderten Situation auf die Galvanisierung verblichenen Glanzes und schuf statt dessen – ein Novum im westdeutschen Raum – ein reines Konzertorchester, das unter Georg Ludwig Jochum heranwächst."

1947 überraschte Düsseldorf die deutsche Theaterszene mit dem Engagement von Gustaf

Jacques Offenbach: „Die Banditen", Inszenierung und Bearbeitung: Gustaf Gründgens. Gustaf Gründgens (1948). Foto: Liselotte Strelow

Gründgens als Chef für die Städtischen Bühnen und das Schauspielhaus. Sein Vorgänger, Wolfgang Langhoff, Generalintendant von 1946 bis 1947, wurde an das Deutsche Theater Berlin verpflichtet. Es gab zwar Schwierigkeiten bei der Entnazifizierungskammer, doch sie wurden ausgeräumt, und das Schauspiel in Düsseldorf erlebte eine Glanzzeit. In dieser Zeit inszenierte Gründgens auch sehr beachtete Opern und Operetten. Dazu zählen *Figaros Hochzeit, Ariadne auf Naxos* und Offenbachs *Die Banditen,* mit Gründgens in der Hauptrolle.

Duisburg knüpfte erste Kontakte zu Gründgens, der am 8. Oktober 1950 mit seinem Ensemble im Duisburger Haus *Der Fall Winslow* aufführte. Für die Spielzeit 1954/55 waren 100 Aufführungen des inzwischen selbständigen Düsseldorfer Schauspielhauses vorgesehen. Der Plan zerschlug sich, weil Gründgens nach Hamburg ging. Unverkennbar hätten die Duisburger am liebsten eine Theaterfusion mit Düsseldorf unter seiner Leitung gesehen. Neben dem starken Gründgens-Schauspiel verblasste die Oper in Düsseldorf und in Duisburg, das zu dieser Zeit von mehreren Nachbarbühnen bespielt wurde.

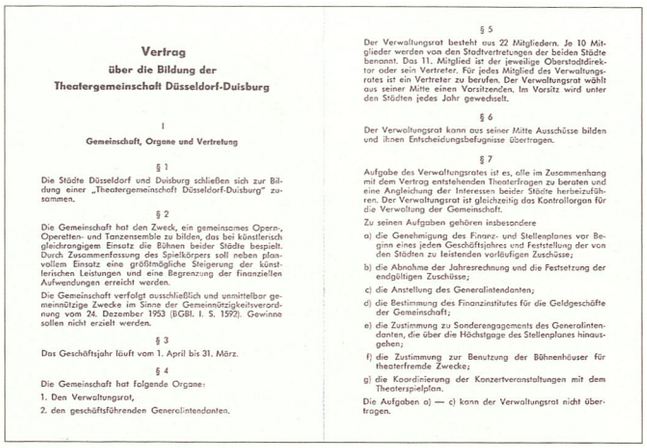
Die große Resonanz auf die ausverkauften Vorstellungen des Gründgens-Ensembles führte in Duisburg zu einer grundsätzlichen Diskussion über die weitere Entwicklung des Theaters. Darüber diskutierte der Kulturausschuss am 12. März 1953. August Seeling, Oberbürgermeister und Vorsitzender des Kulturausschusses, ging in seiner Zusammenfassung der lebhaften Diskussion auf die in der Sitzung lobend beschworene Glanzzeit der Oper unter Saladin Schmitt ein. Doch er erinnerte auch an die Kooperation mit Düsseldorf. Für die Abwägung Schauspiel oder Oper schlug er eine Expertenanhörung vor. Behutsam stimmte er schon damals den Ausschuss auf den notwendigen Bau einer Konzerthalle auf dem Platz der zerstörten Tonhalle ein, die zehn Jahre später als Mercatorhalle eingeweiht wurde. August Seeling sah die Kulturarbeit an einem Neubeginn nach dem Krieg.

Duisburg lud in den folgenden Monaten namhafte Theaterexperten ein. Darunter Karl Bauer, Boris Blacher, Erwin Piscator, Günter Rennert, Otto zur Nedden. Sie bereicherten die Überlegungen mit intelligenten Beiträgen, aber nüchtern betrachtet empfahlen die Schauspielexperten einen Schauspiel-Schwerpunkt und die Opernexperten einen Opern-Schwerpunkt. Der Kulturausschuss musste auf eigenes Risiko entscheiden und tat das auch.

Eine kleine Komission mit Frau Dr. Pannenbecker (CDU), Frau Hedler (FDP), Herrn Lewenton (SPD) und Herrn Fickert (KPD) führte in Begleitung des Kulturdezernenten Gespräche mit Bochum, Gelsenkirchen, Essen, Wuppertal, Oberhausen und Düsseldorf. Eine Aktennotiz fasste das Gespräch mit dem Düsseldorfer Kulturdezernenten zusammen: „Einleitend betonte Herr Menken seine positive Einstellung jeder Art von Verbundenheit. Für Duisburg und Düsseldorf seien die Voraussetzungen recht günstig, sowohl hinsichtlich der Lage als auch der Möglichkeit, daß sich beide Häuser räumlich gesehen angleichen können." Düsseldorf wolle das Niveau der Oper durch das Engagement zusätzlicher erster Künstler anheben, um mit Hamburg, Berlin und München konkurrieren zu können. Doch das Opernhaus konnte nicht immer von der Oper bespielt werden, weil es auch durch das Schauspiel genutzt wurde. Das trug Georg Lewenton, der Sprecher der Duisburger kleinen Kommission, vor und informierte gleichzeitig über die Verhandlungen mit den übrigen Städten. Der Kulturausschuss beauftragte die Kommission, mit Düsseldorf in konkrete Verhandlungen einzutreten. Auch die Düsseldorfer benannten eine Vierer-Kommission mit den Herren Schracke, Dr. Eichhorn, Sauerborn und Laube. Die Weichen waren gestellt.

Die entscheidenden Kulturausschuss-Sitzungen fanden in Duisburg am 6. Oktober, in Düsseldorf am 7. Oktober 1954 statt. Beide Aus-

schüsse stimmten den bisher erreichten Beratungsergebnissen zu und überließen den Vierer-Kommissionen, die Einzelheiten weiter zu verhandeln. August Seeling, Duisburgs Oberbürgermeister, hatte inzwischen in Oberstadtdirektor Klimpel einen entscheidenden Befürworter der Fusion gefunden. Auch Klimpel wollte ein höchstmögliches Niveau für die Oper. Gleich zu Beginn der Sitzung versicherte er, dass der Düsseldorfer Oberstadtdirektor auf ihn zugegangen sei und die Kulturdezernenten sich „im Prinzip einig waren". Dieses „im Prinzip einig sein" war die tragende Idee in der folgenden Diskussion. Offen blieb lange der Sitz des Intendanten. Doch



Vertrag
über die Bildung der
Theatergemeinschaft Düsseldorf-Duisburg

I
Gemeinschaft, Organe und Vertretung

§ 1
Die Städte Düsseldorf und Duisburg schließen sich zur Bildung einer „Theatergemeinschaft Düsseldorf-Duisburg" zusammen.

§ 2
Die Gemeinschaft hat den Zweck, ein gemeinsames Opern-, Operetten- und Tanzensemble zu bilden, das bei künstlerisch gleichrangigem Einsatz die Bühnen beider Städte bespielt. Durch Zusammenfassung des Spielkörpers soll neben planvollem Einsatz eine größtmögliche Steigerung der künstlerischen Leistungen und eine Begrenzung der finanziellen Aufwendungen erreicht werden.
Die Gemeinschaft verfolgt ausschließlich und unmittelbar gemeinnützige Zwecke im Sinne der Gemeinnützigkeitsverordnung vom 24. Dezember 1953 (BGBl. I. S. 1592). Gewinne sollen nicht erzielt werden.

§ 3
Das Geschäftsjahr läuft vom 1. April bis 31. März.

§ 4
Die Gemeinschaft hat folgende Organe:
1. Den Verwaltungsrat,
2. den geschäftsführenden Generalintendanten.

§ 5
Der Verwaltungsrat besteht aus 22 Mitgliedern. Je 10 Mitglieder werden von den Stadtvertretungen der beiden Städte benannt. Das 11. Mitglied ist der jeweilige Oberstadtdirektor oder sein Vertreter. Für jedes Mitglied des Verwaltungsrates ist ein Vertreter zu berufen. Der Verwaltungsrat wählt aus seiner Mitte einen Vorsitzenden. Im Vorsitz wird unter den Städten jedes Jahr gewechselt.

§ 6
Der Verwaltungsrat kann aus seiner Mitte Ausschüsse bilden und ihnen Entscheidungsbefugnisse übertragen.

§ 7
Aufgabe des Verwaltungsrates ist es, alle im Zusammenhang mit dem Vertrag entstehenden Theaterfragen zu beraten und eine Angleichung der Interessen beider Städte herbeizuführen. Der Verwaltungsrat ist gleichzeitig das Kontrollorgan für die Verwaltung der Gemeinschaft.
Zu seinen Aufgaben gehören insbesondere
a) die Genehmigung des Finanz- und Stellenplanes vor Beginn eines jeden Geschäftsjahres und Feststellung der von den Städten zu leistenden vorläufigen Zuschüsse;
b) die Abnahme der Jahresrechnung und die Festsetzung der endgültigen Zuschüsse;
c) die Anstellung des Generalintendanten;
d) die Bestimmung des Finanzinstitutes für die Geldgeschäfte der Gemeinschaft;
e) die Zustimmung zu Sonderengagements des Generalintendanten, die über die Höchstgage des Stellenplanes hinausgehen;
f) die Zustimmung zur Benutzung der Bühnenhäuser für theaterfremde Zwecke;
g) die Koordinierung der Konzertveranstaltungen mit dem Theaterspielplan.
Die Aufgaben a) — c) kann der Verwaltungsrat nicht übertragen.

Gründungsvertrag (Auszug) der „Deutschen Oper am Rhein" zwischen Düsseldorf und Duisburg (1956). Foto: Theatermuseum Düsseldorf

Seeling versicherte: „Am Sitz der Gesellschaft wird man nicht scheitern können."

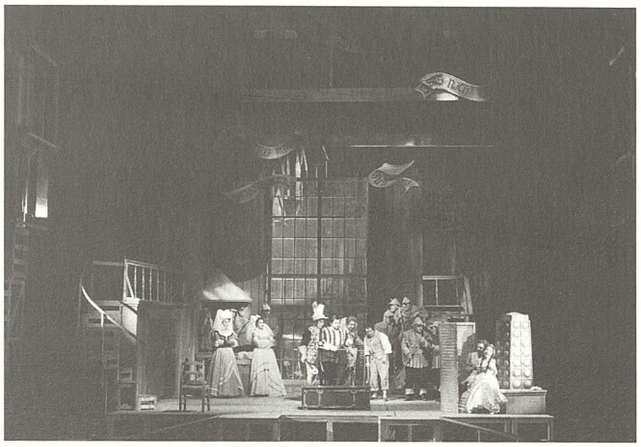
Gustav Klimpel hielt es für erwägenswert, den Kultusminister als Vorsitzenden des Verwaltungsrates zu gewinnen, der bei Konflikten schlichten könne. Dem widersprach August Seeling energisch. Den Staat solle man aus dieser kommunalen Institution heraushalten.

Obwohl die Verhandlungen vertraulich geführt wurden, stieg die Presse wenige Tage nach den einstimmigen Beschlüssen in die Diskussion ein. Am 14. Oktober beklagte die Düsseldorfer Lokalausgabe der NRZ, dass sich „Düsseldorf bei der Wahl des Intendanten bereits wieder unter Zeitdruck befindet". Am 19. Oktober berichtete der Duisburger Chefredakteur der WAZ, Albert Longjaloux: „Während Duisburg weder Ensemble noch Fundus besitzt – beides ging im Krieg verloren – verzeichnet Düsseldorf auf der Minusseite ein auch nach eigener Ansicht unzulängliches Opernniveau."

Er beschreibt die Problematik, dass Duisburg jeden Anschein eines bespielten Filialbetriebes vermeiden muss und Düsseldorf seinen „landeshauptstädtischen Ehrgeiz" habe. Longjaloux folgert: „Erst eine sinnvolle Zusammenfassung der zersplitterten Kräfte vermag sie so zu steigern, wie es dem künstlerischen Potential des Industriegebietes gebührt."

Kritisch reagierte der ‚Duisburger Generalanzeiger' am 25. November 1954 mit seinen Schlagzeilen: „Zwischen Düsseldorf und Duisburg Operngemeinschaft beschlossen. Es bleibt dabei: Traum der eigenen Oper dahin – Delegation dennoch optimistisch."

Optimistisch begleitete die Duisburger Presse die Fusionspläne nicht. Noch kurz vor dem Ratsbeschluss über den Opernvertrag schrieb der Feuilletonchef des Generalanzeigers am 5. Januar 1955 an den Oberbürgermeister einen „offenen Brief" und warnte vor der Abhängigkeit, die „schließlich nicht mehr tragbar sein könnte". Alle Fachleute sprächen sich negativ



Giuseppe Verdi: „Falstaff", Inszenierung: Günter Roth. (im Vordergrund) Martha Deisen, Hanna Ludwig, Walter Beißner, Heinz Imdahl, Anton Imkamp, Herold Kraus, Rudolf Francl, Vilma Gergiou (1956). Foto: Jürgen Theis

zu diesem Plan einer Operngemeinschaft aus. Er bedauert, dass bei den Verhandlungen kein Berater aus dem Kreis der künstlerischen Bühnenleiter beteiligt gewesen sei, und schlug sodann eine Theatergemeinschaft mit Köln vor.

Der Düsseldorfer Rat beschloss am 25. Januar 1955 nach einer kurzen Berichterstattung durch den Vorsitzenden des Kulturausschusses Karl Schracke einstimmig die Theatergemeinschaft. Der Duisburger Rat beschloss den Vertrag am 28. Februar bei zwei Enthaltungen.

Der nächste Schritt war die Wahl des Intendanten. Drei kamen in die engere Wahl: Walter Felsenstein, Oskar Fritz Schuh und Prof. Dr. Hermann Juch. Die Findungskommission schlug dem neu gebildeten Verwaltungsrat die Wahl des Direktors der Wiener Volksoper, Prof. Dr. Juch, vor, einen erfahrenen Mann des Musiktheaters. Der Verwaltungsrat wählte ihn am 21. März 1956 einstimmig.

Die Skepsis der Feuilletonisten blieb. Alfons Neukirchen schrieb am 21. März 1956 in den ‚Düsseldorfer Nachrichten', die Regelung, dass beide Städte ihre Orchester behalten, führte bei den Journalisten zu schallendem Gelächter. Sie fragten auch den Intendanten, ob es nicht besser wäre, Fachleute anstelle von Kulturausschussmitgliedern mit solchen Entscheidungen zu betrauen. Die Räte in Düsseldorf und

Duisburg blieben bei ihrer Entscheidung.

Am 29. September 1956 eröffnete die Deutsche Oper am Rhein vormittags mit einem Festakt in Duisburg. Abends folgte in Düsseldorf *Elektra* mit Astrid Varny in der Titelrolle und Karl Böhm am Dirigentenpult. Duisburg eröffnete am 30. September mit *Falstaff*. Für den erkrankten Alberto Erede dirigierte Arthur Grüber. Otto Wiener sang den Falstaff.

Die Presse reagierte enthusiastisch. „Karl Böhm und seine Solisten wurden stürmisch gefeiert" und „ein großer Abend, für den das Premierenpublikum, voran Bundespräsident Heuss, mit ungewöhnlich langem und stürmischem Beifall dankte. Ein gutes Omen für die neue Pflegestätte des Musiktheaters." – so die WAZ vom 1. Oktober. Und über die Duisburger Premiere war zu lesen: „Falstaff war ein glänzender Auftakt" (WAZ vom 1. Oktober). Endlich habe einmal wieder wirklich große Oper stattgefunden.

Der ‚Generalanzeiger' zitierte August Seeling, dass diese Stunde eine Wende in der Duisburger Theatergeschichte sei. Die Gemeinsamkeit wolle das erneuern, was von den einzelnen Bühnen nicht erreicht und nicht verlangt werden könne.

Die größte Krise der DOR erbrachte die erste Vertragsverlängerung. Der Duisburger

Hermann Juch
Generalintendant
Foto: Theatermuseum Düsseldorf

Kulturdezernent Paul Dittrich, schon immer mehr dem Schauspiel als der Opern-Gemeinschaft verbunden, legte dem Kulturausschuss am 26. November 1957 Beschlussentwürfe vor, die auf eine Kündigung des Vertrages hinausliefen. Der Dezernent listete mit Unterstützung des neuen Oberstadtdirektors alles auf, was gegen eine Vertragsverlängerung sprach. Im Wesentlichen begründete er seine Position damit, dass die Gleichrangigkeit der beiden Städte in der Praxis nicht gewahrt wurde.

Der Kulturausschuss fasste zwar keinen Beschluss, aber die Diskussion ließ erkennen, dass CDU und FDP den Vertrag verlängern wollten. Für sie waren die aufgelisteten Probleme Kinderkrankheiten der neuen Partnerschaft, auf die man mit Geduld reagieren solle. Die SPD war in dieser Frage gespalten. In der Fraktionssitzung votierte eine Mehrheit für die Ablehnung der Vertragsverlängerung. In der Ratssitzung am 21. Juli 1958 stimmten 28 Ratsmitglieder für die Verlängerung des Vertrages, 27 stimmten dagegen. Fünf SPD-Ratsmitglieder folgten nicht dem Fraktionsausschuss, darunter Oberbürgermeister August Seeling. Diese Entscheidung hinterließ Narben.

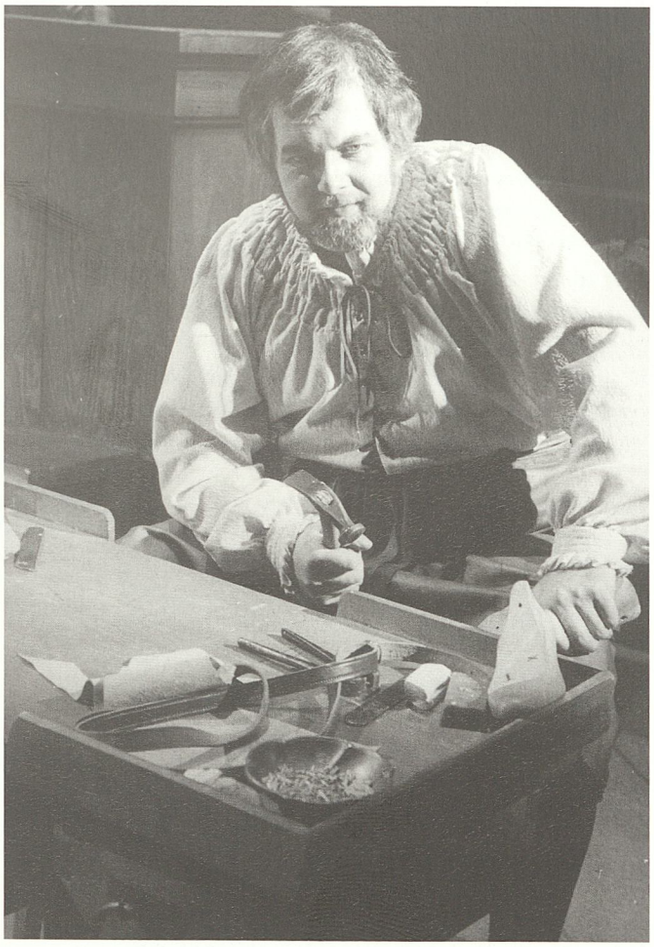
Karl Ruhrberg, der kundige Dramaturg unter Juch, rühmte das Sängertheater unter Juch und das Ensembletheater unter Barfuss. Juch musste sich gegen Ende seiner Amtszeit gegen den Vorwurf wehren, sein Theater sei ein Museum, ein Vorwurf, der auch gegen Barfuss erhoben wurde. Die Auswahl der Regisseure widerlegte diese These. Dazu gehörten Bohumil Herlischka, Werner Düggelin, Jean Pierre Ponnelle, Wolfgang Liebeneiner.

Er erkannte allerdings nicht, dass es für die Rheinoper die große Chance gab, das führende deutsche Tanztheater zu werden. Schon sein Vorgänger, Bruno Iltz, engagierte eine der besten und modernsten deutschen Choreografinnen, Yvonne Georgi, die nach der Saison 1953/54 Düsseldorf verließ und nach Hannover ging. Iltz übertrug danach Kurt Joos die Leitung des Düsseldorfer Balletts. Das kommentierte die ‚Westfalenpost' am 28. Januar 1954: „Die Berufung von Kurt Joos zum Leiter des Düsseldorfer Balletts und eines neu zu gründenden Tanztheater gibt die Hoffnung, daß Deutschland bald wieder im ständig größer werdenden Reigen der Völker mit eigengesichtiger Kultur des Kunsttanzes vertreten sein wird."

Joos erlebte das Schicksal vieler heimgekehrter Emigranten. Die Stadt Essen entzog ihm die Finanzierung des von ihm gegründeten Folkwang-Tanztheaters. Düsseldorf zeigte sich am Engagement von Kurt Joos sehr interessiert, dessen Pläne für einen Schwerpunkt ‚Tanz' positiv beurteilt wurde. Doch Prof. Dr. Juch hatte ein anderes Verständnis von Ballett. Er bot ihm drei Operettenchoreografien und eine Opernchoreografie an. Kurt Joos, „der nach dem Welterfolg seines Tanzdramas *Der grüne Tisch* als der Vollender des deutschen Tanzes [...] galt", kündigte seinen Vertrag.

Mit der Berufung des Wuppertaler Generalintendanten Dr. Grischa Barfuss konsolidierte sich die Deutsche Oper am Rhein. Die Zahl der Abonnenten stieg kontinuierlich von 7000 auf 14000. Er baute geduldig und meisterhaft junge Talente zu Weltstars auf, zu denen Hildegard Behrens, Trudeliese Schmidt, Bernd Weikl und Karl Ridderbusch gehörten. Seine Berufung

erfolgte ohne größere Debatten. Der Erfolg von Barfuss und seines Führungsteams war in der Theaterwelt bekannt. Kritiker sprachen vom „Wuppertaler Wunder" und beurteilten damit die Leistungen des Choreografen Erich Walter, des Bühnenbildners Heinrich Wendel und des Regisseurs Georg Reinhardt. Die Laufzeit des Intendantenvertrags und des Gemeinschaftsvertrags wurde auf fünf Jahre festgesetzt. Die Städte waren einverstanden, das Ballett zu vergrößern. 1973 baute Düsseldorf in Oberkassel ein Balletthaus. Es häuften sich die Einladungen für Gastspiele. Das Gastspiel in Südamerika 1968 brachte die internationale Akzeptanz. In Düsseldorf und Duisburg hatte das Ballett schon vorher seinen künstlerischen Durchbruch erlebt.



Karl Ridderbusch als Hans Sachs in „Die Meistersinger von Nürnberg" von Richard Wagner (1971). Foto: Fred Kliché

Karl Ruhrberg schreibt, dass es ohne Juch und Barfuss keine DOR gäbe. Das stimmt sicherlich, aber der Satz muss ergänzt werden. Wer den Anfängen der Theatergemeinschaft nachgeht, der erkennt, dass es ohne die mutige Generation der damals amtierenden Kommunalpolitiker auch keine Theaterehe gegeben hätte. Sie nutzten die einmalige Nachkriegssituation und entwickelten die Vision eines Zwei-Städte-Theaters, was für die deutsche Theatertradition untypisch war. Zur Tradition gehörte, dass ein selbstbewusstes Bürgertum nach den höfischen Residenztheatern ein von Bürgern gebautes Theater betrieb.

Die Nachkriegszeit ließ die Kommunalpolitiker darüber nachdenken, ob die virtuelle Stadtmauer nicht zu durchbrechen war. So entwickelte sich erst zögerlich, dann aber immer entschiedener die Idee der Partnerschaft der beiden Städte. Sie machten sich frei von den Urteilen vieler Skeptiker, die einer solchen Konstruktion nur eine kurze Lebensdauer prophezeiten. Bewundernswert ihr leidenschaftliches Engagement und ihre Kreativität. Sie erstellten Satzungen und Vertragsentwürfe, diskutierten, verwarfen, legten neue Entwürfe vor. Im Verlauf des Denkprozesses gewannen sie an Kompetenz und gingen schließlich in die Offensive. Sie forderten Loyalität von der Verwaltung und bauten die entscheidenden Elemente für einen Vertrag, darauf bedacht, dass er funktionierte und akzeptiert wurde. Sie legten die Anteile der Vorstellungen und des Haushaltes fest. Die Orchester blieben bei den Städten. Der Verwaltungsrat sollte paritätisch besetzt werden, der Vorsitz jährlich und alternierend wechseln.

Wenn man über die damals handelnden Kommunalpolitiker nachdenkt, so stellt man fest, dass alle politischen Richtungen vertreten und die Lebensläufe sehr unterschiedlich waren. Doch bei aller Unterschiedlichkeit einte sie das Bewusstsein, dass Kultur zum Menschen gehört. Die Ideale ihrer Jugend wurden in der NS-Zeit zerstört, und diese Gefährdung der Humanität war noch stark in ihrem Bewusstsein. Das gab ihnen Kraft für ein neues Denken.

Der Düsseldorfer SPD-Ratsherr Karl Schracke beschloss seiner Berichterstattung über den vorgelegten Entwurf eines Theatergemeinschaftsvertrags mit dem Satz: „Möge dieses Experiment gelingen." Das „Experiment" dauert jetzt 50 Jahre lang. Es wäre klug, das Zwei-Städte-Institut auch heute als ein ungewöhnliches Experiment zu verstehen, dem man weiterhin wünscht: „Möge es gelingen."

Der Autor gehörte dem Verwaltungsrat der DOR seit 1962 als Mitglied und seit 1969 als Vorsitzender an, im Vorsitz alternierend mit den Düsseldorfer Kollegen Willy Becker, Klaus Bungert, Josef Kürten, Marlies Smeets. Informationen verdanke ich den Stadtarchiven in Düsseldorf und Duisburg, den Arbeiten von Heinrich Riemenschneider „Theatergeschichte der Stadt Düsseldorf", Bd. II, „Theater hinter Trümmern", Herausgeber Lutz Hennrich und Winrich Meiszies, Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Frau Dr. Emmi Pannenbecker und meiner Frau Claire Rothe-Krings.

Reinhard Manter

Musiktheater im zeitgeschichtlichen Kontext

Greift nur hinein ins volle Menschenleben!
Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt,
Und wo ihr's packt, da ist's interessant.
In bunten Bildern wenig Klarheit,
Viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit,
So wird der beste Trank gebraut,
Der alle Welt erquickt und auferbaut.

Lustige Person, Vers 167–173
Goethe, FAUST, Vorspiel auf dem Theater

Der Historiker Reinhard Manter hat für uns diese Zusammenstellung entworfen, ein skizzenhaftes Feuilleton der Zeitgeschichte von 1956 bis 2006. Interessantes und Unterhaltendes, Wissenswertes und Rührendes, Erstaunliches, aber auch Ärgerliches und kaum Vorstellbares reihen sich in diesem Kaleidoskop des Erinnerns und Vergessens bunt aneinander. Szenen aus Politik, Wirtschaft und Kultur, Gesellschaftsklatsch und Lifestyle vereinen sich zu einer faszinierenden „OperaNovela".

In diesem nun schon 50 Jahre andauernden kulturpolitischen Danse macabre hat die Deutsche Oper am Rhein immer ihre unverwechselbare solistische Position behaupten können. Sie ist heute eine international anerkannte, unverzichtbare Institution, die sich als Zwei-Städte-Musiktheater in der wechselhaften Geschichte der deutschen Kulturlandschaft als erstaunlich widerstandsfähig und – vor allem aufgrund ihrer künstlerischen Qualität – als beispielhaft erwiesen hat.

50 Jahre Deutsche Oper am Rhein sind ein Stück der Theatergeschichte der Städte Düsseldorf und Duisburg, die bereits im 18. Jahrhundert in Düsseldorf und 1887 in Duisburg begann. Die künstlerische Leistung von Intendanten, Ensemble und Solisten in den zurückliegenden 50 Jahren ist lückenlos dokumentiert. Jedoch ist Oper nicht nur eine Form der musikalischen Darstellung, sie ist auch ein Ort, an dem Menschen zusammenkommen. Sie arbeiten dort oder nehmen die gebotene Kunst zur Kenntnis. Beiden gemeinsam ist die Beeinflussung durch Ereignisse außerhalb der Oper, aus ihrer Stadt, dem Land oder gar der Welt. Die getroffene Auswahl der historischen Daten orientiert sich an ihrer Verfügbarkeit sowie an subjektiven Wahrnehmungen eigenen Erlebens.

So beginnt die Geschichte der Deutschen Oper am Rhein festlich am 29. September 1956 in Düsseldorf und am 30. September 1956 mit der Eröffnung der ersten Spielzeit. Nicht verschwiegen werden soll, dass bereits 1955 Vertragsverhandlungen zwischen beiden Städten geführt und Verträge unterzeichtet wurden. Der Gründungsvertrag der Deutschen Oper am Rhein schrieb ein Ziel unmissverständlich fest: die Schaffung einer Oper, die den höchsten künstlerischen Ansprüchen zu genügen und den Vergleich mit ersten Häusern wie Hamburg, München, Stuttgart und Frankfurt nicht zu meiden hätte. Wenige Monate vorher, am 22. April 1956, war das Opernhaus in Düsseldorf frisch renoviert und mit einer Sitzplatzkapazität von 1342 Plätzen eröffnet worden.

Die wirtschaftliche Stimmung in Deutschland gab den handelnden Politikern recht. Es ging rasant bergauf. Das Statistische Bundesamt meldete die Steigerung des Bruttosozialproduktes seit 1951 um 60 Prozent. Das bedeutete eine Steigerung von durchschnittlich 10 Prozent pro Jahr.

Politisch setzte kurzfristig Tauwetter ein. Die letzten deutschen Kriegsgefangenen kehrten aus russischer Gefangenschaft zurück. Die Erinnerungen an das Erlebte blieben weiterin individuell gegenwärtig. Öffentliche Zeichen, wie das Mahnmal mit der Aufschrift „Wir warten auf Euch" vor dem Wilhelm Marx Haus in Düsseldorf, hatten nun ihre Berechtigung verloren. Die Entfernung des Mahnmals war ein weiterer logischer Schritt …

Die folgenden Jahre waren geprägt vom Aufbauwillen der Bevölkerung. Schnell machten folkloristisch anmutende Bemerkungen über

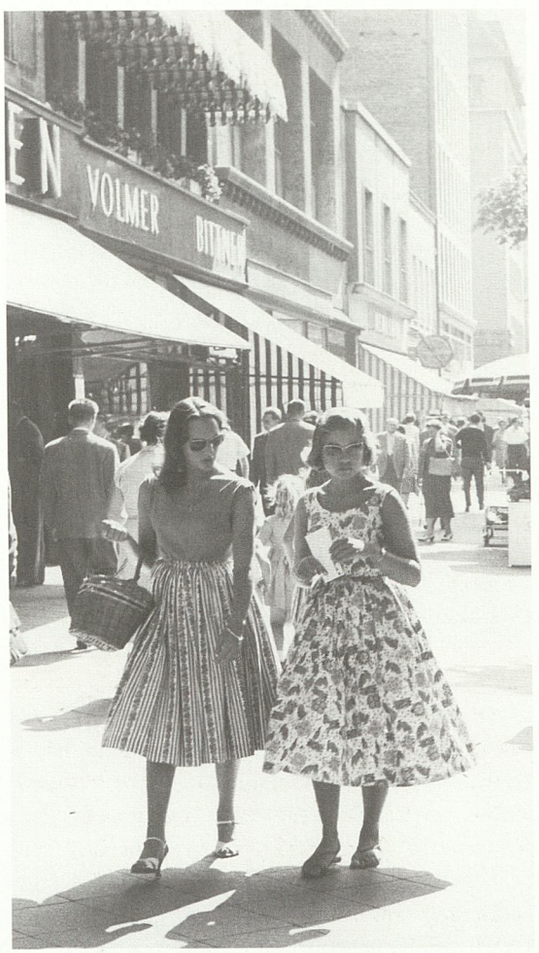
Heinrich-Heine-Allee. Blick vom Wilhelm-Marx-Haus nach Norden. In der Bildmitte das Kaiser-Wilhelm-Denkmal.
Foto: Dolf Siebert
1957

Mahntafel zur Mahnung an die noch in Kriegsgefangenschaft befindlichen Düsseldorfer Bürger auf der Alleestraße vor dem Wilhelm-Marx-Haus. Links das Hotel Breidenbacher Hof.
Foto: Dolf Siebert
1949

die fleißigen Düsseldorfer und die faulen Kölner die Runde und das nur, weil Düsseldorf offensichtlich seine Trümmer schneller beseitigen konnte als Köln. Konrad Adenauer erreichte bei der Bundestagswahl am 15. September 1957 die absolute Mehrheit für die CDU von 50,2 Prozent. Es herrschten stabile politische Verhältnisse.

Der Westen hatte mehr oder weniger auch den technologischen Führungsanspruch der USA akzeptiert. Umso größer war die Überraschung, dass die UdSSR am 4. Oktober 1957 völlig unbemerkt einen unbemannten Satelliten in das Weltall schickten. Zwei Dinge beunruhigten besonders. Wieso waren die Kommunisten zu solch einer technologischen Leistung in der Lage, wo doch Zeitungen und sogenannte Kenner anderes berichteten, und warum haben wir es nicht bemerkt? Der Wettlauf ins All, der gleichzeitig der Wettlauf der Systeme war, begann.

In dieser Zeit des Aufbruchs zu neuen Ufern – auch im Hinblick auf die Qualität des Musiktheaters, – schließlich blickte man auf die Opernhäuser in Hamburg, München, Frankfurt oder Stuttgart – beriefen die Städte Düsseldorf und Duisburg Prof. Dr. Hermann Juch, den bisherigen Direktor der Wiener Volksoper, 1956 als ersten Intendanten. Die Erfahrungen einer gescheiterten Theaterehe mit Duisburg lagen 35 Jahre zurück. Der Neuanfang bedeutete auch eine klare Definition künstlerischer und finanzieller Ziele, die sich in den kommenden Jahren erproben sollten.



Straßenpassanten auf der Königsallee
Foto: Dolf Siebert
1958

Der Name „Deutsche Oper am Rhein" war Programm. Er sollte einerseits ein Verweis sein auf die „Deutsche Oper" im geteilten Berlin, andererseits mit dem Zusatz „am Rhein" deutlich machen, dass es sich nicht um die Peripherie Deutschlands handele. Es war die alte Erfahrung der Rheinlandbesetzung nach dem Ersten Weltkrieg, die hier mitschwang. Die wirtschaftliche Entwicklung des Rheinlandes lag darnieder, während sich Mitteldeutschland von den Folgen des Ersten Weltkrieges erholte. Gewaltige Anstrengungen wie die Ausstellung „Gesolei" 1927 in Düsseldorf oder die „Jahrtausendfeier des Rheinlandes" in Köln sollten diesen Mangel ausgleichen. Die gleiche Sorge, wieder Peripherie zu sein, kam nach der Entscheidung für Berlin statt Bonn als Bundeshauptstadt rasch im Rheinland wieder auf.

Auf der einen Seite Damen in glanzvoller Garderobe und Herren im Smoking, auf der anderen Seite Pettycoats und Jeans. Das Lebensgefühl Deutschlands erweiterte sich um neue Aspekte. Längst hatte die erste Milchbar Düsseldorfs im Souterrain des Ständehauses, das nun den Landtag von Nordrhein-Westfalen beherbergte, Nachfolgerinnen überall in der Stadt gefunden. Gesund nach US-amerikanischer Art sollten die eiskalten oder heißen Milchmixturen sein, die da dem einheimischen Altbier Konkurrenz machten. Ein Schuss Alkohol machte die Gesundheit bekömmlicher, machte die Behauptung „Milch macht müde Männer munter" gaumenfreudiger. Dazu passte durchaus das Aufblühen von Nachtbars. Das waren keine Sümpfe der Unmoral, obwohl es die wie in jeder anständigen Großstadt auch gab.

Nach fast zwei Jahren der Intendanz von Hermann Juch trat in der Bundesrepublik Deutschland am 1. Juli 1958 das Gesetz über die Gleichberechtigung von Frau und Mann in Kraft.

Die Welt wurde farbenfroher, der Nierentisch dokumentierte Experimentierfreudigkeit, auch das gesellschaftliche Verständnis änderte sich. Kein Wunder also, dass es die vordringliche Aufgabe des neuen Intendanten der Deutschen Oper am Rhein und seiner Mannschaft war, die Erarbeitung eines neuen Repertoires voranzutreiben. Neuinszenierungen brauchen jedoch ihre Zeit, und so war es zu verständlich, dass in der ersten Spielzeit auf Bewährtes aus der Zeit vor der Deutschen Oper am Rhein zurückgegriffen wurde. Während seiner achtjährigen Intendanz erarbeitete Hermann Juch jedoch ein umfangreiches Repertoire, das dem Anspruch der Deutschen Oper am Rhein, mit den ersten Häusern der

Bundesrepublik genannt zu werden, entsprach. Presse und Publikum dankten es ihm.

Am 4. Februar 1960 wurden Marika Kilius und Hans-Jürgen Bäumler Europameister im Paarlauf. Dies passierte in den folgenden Jahren noch einige Male, ohne dass es an dieser Stelle weiter erwähnt werden soll. Hier geht es um das Prinzip. Die Nation saß gebannt vor den Fernsehschirmen, Kilius-Bäumler waren das Traumpaar des deutschen Eiskunstlaufes und das Idol einer ganzen Generation.

Das vorhin noch erwähnte kurzzeitige politische Tauwetter war einer neuen Eiszeit gewichen. Die schlechteren wirtschaftlichen Verhältnisse in der DDR bewogen immer mehr Menschen, das Land illegal zu verlassen. Die DDR blutete zugunsten des Westen Deutschlands aus. Stacheldraht und Minenfeld waren eine Antwort, der Bau der Berliner Mauer am 13. August 1961 eine weitere. Wieder einmal hielt die Bevölkerung den Atem an. In den folgenden Jahren sollte besonders in den östlichen Teilen des Landes NRW zur Weihnachtszeit in Schulen der Verkauf von Kerzen, die als politisches Signal für „unsere Brüder drüben" in die Fenster gestellt wurden, forciert werden.

Eine neue Kunstform kam aus dem angelsächsischen Raum nach Deutschland auf die Bretter, die die Welt bedeuten. Im neuen „Theater des Westens" in Berlin wurde am 25. Oktober 1961 das Musical *My Fair Lady* in deutscher Sprache uraufgeführt. Zunächst schien es, als ob das Musical eine Weiterentwicklung der Operette sei und diese nunmehr verdrängen würde. Das war nicht der Fall. Jedoch erst in der Spielzeit 1970/71 sollte dieses Stück auf die Bühnen nach Düsseldorf und Duisburg kommen.

Ein weiteres Ereignis verschaffte der Bevölkerung schlaflose Nächte. Die Entdeckung sowjetischer Angriffswaffen auf Kuba am 15. Oktober 1962 führte an den Rand eines atomaren Krieges. Diese Gefahr war offensichtlich allgemein bekannt, denn ich erinnere mich, dass meine Eltern in jener Nacht vor dem Radio saßen und gespannt auf Nachrichten warteten. Das Einlenken der UdSSR wurde mit großer Erleichterung aufgenommen.

Am 26. Juni 1963 wurde der amerikanische Präsident John F. Kennedy in Berlin von 400 000 Berlinern begeistert empfangen. Jene aus dem Zusammenhang gerissenen Worte „Ich bin ein Berliner" machten die Runde. Deutschland war im Kennedy-Rausch. Umso schockierender war die Nachricht am 22. November, dass Präsident Kennedy in Dallas, Texas, ermordet worden sei.

Die Stadt Düsseldorf wird im September 1963 675 Jahre alt. Im Zuge der Festlichkeiten wird die Alleestraße, an der das Opernhaus liegt. in Heinrich-Heine-Allee umbenannt.

Am 8. Mai 1964 trat Herbert von Karajan als künstlerischer Direktor der Wiener Staatsoper zurück. Im gleichen Jahr bat auch der Intendant der Deutschen Oper am Rhein, Hermann Juch, um die Auflösung seines Vertrages. Das Gerücht ging um, er werde der Nachfolger von Karajans an der Wiener Staatsoper. Tatsächlich aber ging er als Intendant nach Zürich.

Das Jahr 1964 war nicht nur als Jahr des Intendantenwechsels für die Deutsche Oper am Rhein bedeutungsvoll. Nach Jahren des Kalten Krieges traten erste Erleichterungen für Besuchsreisen von DDR-Bürgern in den Westen ein. Gleichzeitig aber verstärkten die USA ihr

Heinrich-Heine-Allee. Auf dem Mittelstreifen der damaligen Alleestraße in Höhe Bolkerstraße mit Blick zum Opernhaus (rechts im Hintergrund). In der Bildmitte eine Straßenbahn der Linie K (Düsseldorf-Krefeld).
Foto: Stadtarchiv Düsseldorf

kriegerisches Engagement in Vietnam und legten damit die Basis für bald stattfindende Demonstrationen und Proteste, die die westliche Gesellschaft erschüttern sollten. Das Wirtschaftswachstum in Deutschland hielt an, Stahlarbeiter in Duisburg demonstrierten für mehr Lohn, Cassius Clay wurde Weltmeister, und Ludwig Erhard rief zum Maßhalten auf. Wie recht er doch haben sollte. Am 10. September traf in der Bundesrepublik Deutschland der millionste Gastarbeiter ein.

Zurück zur Deutschen Oper am Rhein. Als Nachfolger des nach Zürich gegangenen Prof. Hermann Juch berief der Verwaltungsrat der Deutschen Oper am Rhein den Wuppertaler Generalintendanten Dr. Grischa Barfuss. Er war ein vielseitig gebildeter Mann. Nach seiner Promotion zum Dr. phil. arbeitete er als Theaterkritiker, Musikkritiker und Feuilletonchef in Wuppertal. Somit kannte er auch die Sicht der „Gegenseite" und schärfte die kritische Einschätzung seiner eigenen Arbeit. Auch war ihm durch ein Zwischenspiel beim Düsseldorfer

Schauspielhaus das Düsseldorfer Parkett bekannt. Die Folge war eine Intendanz von 22 Jahren. Er sollte damit der bisher am längsten im Amt gewesene Intendant in Düsseldorf werden.

Hatte der Besuch Kennedys zwei Jahre zuvor Deutschland begeistert, so war es nun die englische Königin, die am 25.05.1965 während ihres Staatsbesuchs nach Düsseldorf kommt. 39 Jahre später besuchte sie ein zweites Mal Düsseldorf.

Am 26. April 1967 beschloss die Bundesrepublik die Einführung der Mehrwertsteuer. Doch nicht nur höhere Preise wurden dem Publikum zugemutet. Am 4. Dezember 1967 lief in bundesdeutschen Kinos der Film „Helga" an. Eine Welle der sexuellen Aufklärung rollte durch die Schulen. Im Kino fielen erwachsene Männer in Ohnmacht, als im Film eine Geburt in allen Einzelheiten gezeigt wurde.

Besuch der britischen Königin Elisabeth II. in Düsseldorf. Von links: die Gattin des Oberbürgermeisters Becker, die Queen, Philipp, Herzog von Edinburgh, Oberbürgermeister Willi Becker
Foto: von Normann
1965

Mit einem Festakt im Opernhaus wird die Festwoche aus Anlass der 1250. Wiederkehr des Todestages des heiligen Suitbertus (Begründer der Benediktinerabtei Kaiserswerth) am 09.07.1967 abgeschlossen.

1968 marschierten die Truppen des Warschauer Paktes in die CSSR ein. Die Bestrebungen nach Demokratie im real existierenden Sozialismus wurden von russischen Panzern geradezu zermalmt. Diese Ereignisse sorgten für großes Aufsehen und Besorgnis. Überall, auch in der Deutschen Oper am Rhein, bekundeten die Menschen ihre Solidarität. Dies ließ den Generalintendanten nicht unbeeiflusst. Grischa Barfuss beginnt seinen Janáček-Zyklus mit *Jenufa* und begründet die Inszenierung im Spielzeitbericht 1968/69 mit der Solidarität mit dem tschechischen Volk und dessen Bestrebungen zur Demokratie. Zum ersten Male bezog hier der Intendant der Deutschen Oper am Rhein künstlerisch und verbal öffentlich Stellung zu einem weltpolitischen Ereignis.

So erfolgreich Intendant Barfuss auf der Bühne wirkte, die Fesseln des kameralistisch geführten Haushaltes der Oper waren in den jährlich abzugebenden Berichten des Rechnungsprüfungsamtes deutlich spürbar. Im Theater übliche Vorgänge wie die Gewährung von Vorschüssen auf Honorare an Mitarbeiter oder Ensemble wurden regelmäßig kritisiert und gerügt. Geändert hat das nichts. Barfuss entschied pragmatisch und nicht kameralistisch. Es entwickelte sich ein regelrechter Kleinkrieg, der langjährigen Mitarbeitern der Oper noch gut in Erinnerung ist. Der künstlerischen Produktivität hat es nicht geschadet – und im kameralistischen Sinn disziplinieren ließ Barfuss sich nicht.

Am 20. Juli 1969 landeten die ersten Menschen auf dem Mond. Diesmal waren des die USA, die die Nase vorn hatten. Also war der Kapitalismus doch das bessere System?

Am 1. September 1969 wurde im Rahmen einer Strafrechtsreform die Homosexualität in der Bundesrepublik Deutschland legalisiert. Nach den deutschen Bundestagswahlen am 28. September 1969 bildeten SPD und FDP eine Koalition. Willy Brandt wurde Bundeskanzler. Die Wichtigkeit dieser Entscheidung war dermaßen bewusst, dass im Foyer des Opernhauses Fernseher aufgestellt waren, so dass das Publikum in der Theaterpause den Fortgang der Stimmenauszählung verfolgen konnte.

Die ersten greifbaren Ergebnisse der sogenannten „Entspannungspolitik" kennzeichneten

Sogenannte „Hippies" an der Tritonengruppe am Corneliusplatz.
Foto: Dolf Siebert
1967

einen allgemeinen Klimawechsel im Verhältnis zu den Staaten Osteuropas, der das Denken der folgenden Jahre bestimmen sollte. Entgegen diesen europäischen Entwicklungen weiteten die USA den Vietnamkrieg aus.

Unmerklich – oder vielleicht hatte man es auch nicht sehen wollen – gab es in Westdeutschland Probleme ganz anderer Art. Stu-

denten der Kunstakademie, einige ihrer Professoren, wie Joseph Beuys, und viele andere Künstler stellten das Establishment in Frage. Sprüche wie „Die Schweine von heute sind die Schinken von morgen“ zierten die Wände. Happenings und Straßenaktionen sollten schockieren und einen Aufbruch in neues Denken, das nichts mehr mit sozialer Marktwirtschaft zu tun zu haben schien, einleiten. Manch wackerer Parteistratege von SPD und CDU versuchte, in Altstadt-Kneipen die Generation der Hippies und Blumenkinder zu ergründen, die forderten „make love not war“. Sitzstreiks auf Straßenbahngleisen für den Null-Tarif im Öffentlichen Personennahverkehr, Hausbesetzungen gegen den Abriss von Altbauten, wachsendes Interesse an Trödel und damit Abwendung des von den Eltern gelernten Fortschrittsglaubens charakterisieren den Stil jener Tage. Friedlicher Widerstand auf der einen Seite, auf der anderen versuchte es die Polizei zunächst mit gutem Zureden statt mit Wasserwerfern. Als dann aber von der einen Seite die Quark- und Farbbeutel flogen, antwortete die Polizei mit Pferdehufen, so bei der Eröffnung des neuen Schauspielhauses 1970. Wie wir wissen, blieb es nicht dabei, wenn auch die eher lasche Gemütsart der Düsseldorfer auf erregte Gemüter beruhigend wirkte.

Wegen der anhaltenden Trockenheit sank der Rheinpegel bei Duisburg am 6. November 1971 auf die je bisher gemessene Tiefstmarke von 1,54 m.

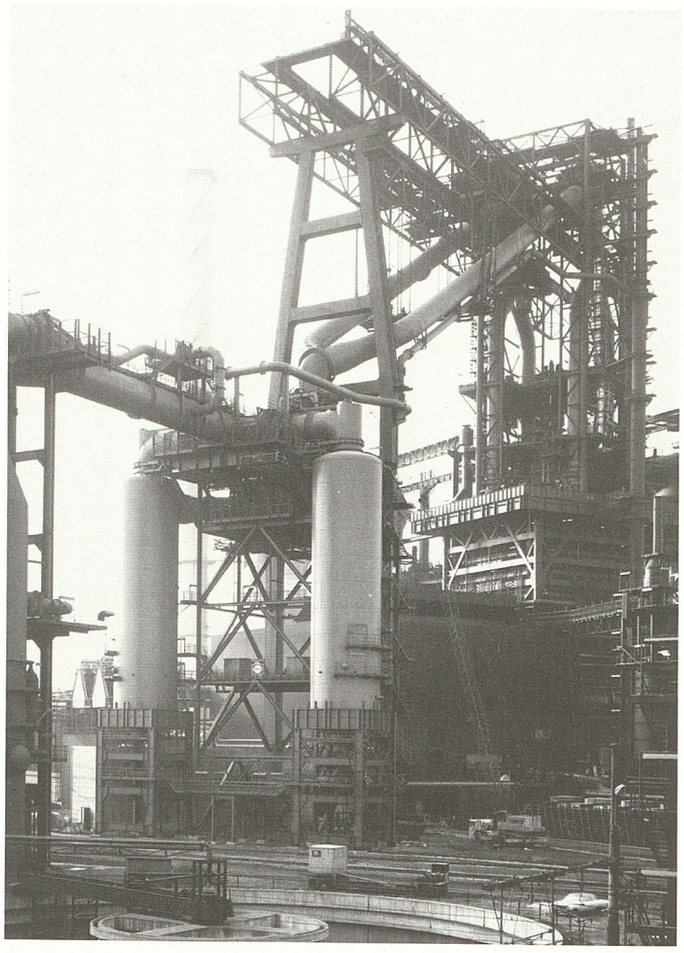
Am 26. August 1972 begannen die 20. Olympischen Spiele in München. Was als Fest geplant war, endete im Desaster. Am 9. September 1972 verübten arabische Terroristen einen Anschlag auf die israelische Mannschaft bei den Olympischen Spielen. Im Laufe einer missglückten Befreiungsaktion kamen alle israelischen Sportler ums Leben. Die Olymischen Spiele wurden dennoch nicht abgebrochen, sondern planmäßig zu Ende geführt.

Duisburg ist traditionell eine Stadt des Handels, der Schifffahrt und des Stahls. Eindrucksvoll wurde dies am 6. Februar 1973 auf der August Thyssen Hütte unter Beweis gestellt. Der größte Hochofen der Welt, der „Schwarze Riese“, wurde angeblasen. Neubauten von Hochöfen sind seit jenen Tagen in der Region selten geworden.

Das Wahlalter und die damit verbundene Volljährigkeit lag bis 1974 bei 21 Jahren. Damit war der 21. Geburtstag eine wichtige Zäsur im Leben bundesrepublikanischer Jugendlicher. Mit Datum vom 22. März 1974 wurde in der Bundesrepublik Deutschland das Wahlalter von 21 auf 18 Jahre herabgesetzt. Diejenigen, die gerade 19 oder 20 Jahre alt waren, fühlten sich betrogen.

Die 70er Jahre waren geprägt von Terrorismus, Flugzeugentführungen, einer beginnenden Rezession und vom Lehrerüberschuss. In der Rückschau werden sie gern als Jahre allgemeiner Unsicherheit charakterisiert. Gerade aber jene unruhigen Jahre bescherten Düsseldorf und Duisburg eine Reihe von außergewöhnlichen, erfolgreichen Inszenierungen, die den im Gesellschaftervertrag der Deutschen Oper am Rhein festgeschriebenen künstlerischen Anspruch übertrafen und das Ansehen des Hauses über die Grenzen Deutschlands trugen. Im Gedächtnis des Publikums sind viele dieser außergewöhnlichen Inszenierungen geblieben, die insbesondere durch das lichttechnisch außergewöhnliche Bühnenbild eines Heinrich Wendel geprägt waren. Sein gesamtes Werk ist nach seinem frühen Tode 1980 in den Besitz des Theaterarchivs der Landeshauptstadt Düsseldorf übergegangen. Die Zusammenfassung seiner Arbeiten ist in ihrer Geschlossenheit einmalig. Sie gibt die Möglichkeit, auch in Zukunft die künstlerische Arbeit der Deutschen Oper am Rhein jener Zeit anhand von Entwürfen optisch lebendig werden zu lassen.

1981 feierte die Deutsche Oper am Rhein ihr 25-jähriges Jubiläum. Ein widersprüchliches Jahr. Attentate auf Präsident Reagan und den Papst, Traumhochzeit zwischen Prinz Charles



Der neue Hochofen Schwelgern I der August Thyssen Hütte, mit 14 m Gestelldurchmesser, einem Volumen von 4.000 cbm und einer Tageserzeugung von 10.000 t Roheisen. Für den Bau des Hochofens waren rd. 40.000 t Stahlkonstruktion und 70.000 cbm Beton erforderlich. Foto: Thyssen-Bild

und Lady Diana Spencer, Mordanschlag auf Präsident Sadat. Und mittendrin die Deutsche Oper am Rhein. Ein Hort von Bürgersinn und politischer Weitsicht. Der Verwaltungsbericht vermerkt stolz, dass der Generalintendant auf einen Zuschuss von 1,2 Millionen Mark verzichtet habe, um, wie die Presse schreibt, mit dieser Geste eine Hilfestellung für die von Haushaltssorgen bedrängten Politiker zu geben. So gab es keine offizielle Festveranstaltung und auch keine Jubiläumsdokumentation. Die Presse zog dennoch Bilanz und bescheinigte der Deutschen Oper am Rhein und ihrem Intendanten, in den zurückliegenden Jahren erfolgreich gearbeitet und den Ruhm des Hauses gemehrt zu haben.

Grischa Barfuss verabschiedete sich mit Ende der Spielzeit 1985/86 vom Publikum der Häuser in Duisburg und Düsseldorf. Nach dem Tod seiner Weggefährten Heinrich Wendel und Erich Walter hatte er ein Jahr vor Ablauf seines Vertrages um Abschied gebeten. In einer Feierstunde im Düsseldorfer Opernhaus erhielt er aus der Hand von Oberbürgermeister Klaus Bungert den Jan-Wellem-Ring der Stadt Düsseldorf für seine herausragenden Leistungen.

Am 29. September 1956 wurde die Spielzeit der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf mit der Aufführung der *Elektra* von Richard Strauss eröffnet. Am Dirigentenpult stand der schon damals weltberühmte Karl Böhm. Er und der anwesende Bundespräsident Theodor Heuss betonten die überragende Wichtigkeit des Ereignisses. Am 14. August 1981, nicht ganz 25 Jahre später, starb Karl Böhm im Alter von 86 Jahren in Wien.

Am 22. Februar 1985 wurde Prof. Kurt Horres vom Verwaltungsrat zum neuen Generalintendanten der Deutschen Oper am Rhein gewählt. Hatte Düsseldorf einmal in Gustaf Gründgens einen Sohn der Stadt an Hamburg verloren, kam mit Kurt Horres ein an Hamburg verlorener Sohn der Stadt zurück. Mit Beginn der Spielzeit 1986/87 trat er sein Amt in Düsseldorf und Duisburg an. Seine Intendanz fiel in eine Zeit knapper werdender Haushaltsmittel, die ihm natürlich Sparzwänge auferlegte. Die Nachfolge eines 22 Jahre im Amt gewesenen Intendanten anzutreten war insofern nicht einfach, da sich auch das Publikum erst an den neuen Intendanten gewöhnen musste. Anfangs herbe Kritik in der Presse und verbissener Widerstand gegen den Intendanten lösten sich jedoch relativ kurzfristig auf.

Die Atom-Katastrophe im sowjetischen Atom-Kraftwerk Tschernobyl bei Kiew am 26.04.1986 hat Auswirkungen auf ganz Europa. Auch in Düsseldorf gibt es Strahlenalarm.

Das Anblasen des größten Hochofens der Welt in Duisburg konnte nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Stahlindustrie schon lange nicht mehr expandierte. Jahrelang lag der Stahlmarkt am Boden. Konzerne wie Krupp und Thyssen mussten daraus ihre Konsequenzen ziehen. Während jedoch Thyssen veraltete Anlagen stilllegte und durch neue, effizientere ersetzte, musste Krupp zu radikaleren Maßnahmen greifen. Am 2. Dezember 1987 wurde bekanntgegeben, dass das Stahlwerk Duisburg-Rheinhausen komplett geschlossen werden sollte. Wegen der geplanten Stilllegung kam es zu Protestaktionen der betroffenen Stahlarbeiter, die in den folgenden Tagen eskalierten. Solidaritätsstreiks, Straßen- und Brückensperrungen

Am 28.11.87 legen die Krupp-Stahlarbeiter spontan die Arbeit nieder, als sie hören, dass Krupp das Rheinhauser Werk schließen will. Foto: Brunner

Düsseldorfer Opernhaus. Die Logenschließer/-innen des Opernhauses sind neu eingekleidet worden. Foto: Wilfried Meyer 1989

und andere in Gewerkschaftskreisen ungewohnte Aktivitäten wurden durchgeführt, wie etwa die Besetzung der Villa Hügel in Essen. Am 23. Februar 1988 bildeten 80 000 Menschen eine Kette zwischen Dortmund und Duisburg-Rheinhausen. Sie demonstrierten gegen den geplanten Abbau von Arbeitsplätzen in Rheinhausen. Jedoch wurde der Stilllegungsbeschluss

nicht rückgängig gemacht. Die Geldnot der Kommunen traf zu diesem Zeitpunkt Duisburg stärker als Düsseldorf. So kamen Wünsche nach Kostensenkung zunächst ausschließlich von dort.

Die Finanzsituation der westdeutschen Kommunen sollte sich auf absehbare Zeit jedoch generell als Folge der Wiedervereinigung ändern. Schon lange zeigte das System des real existierenden Sozialismus Schwächen. Der Widerstand gegen Parteiwillkür, Einengung der Bewegungsfreiheit, mangelnde Verfügbarkeit bestimmter Lebensmittel und vieles andere mehr führte zu einer regelrechten Demonstrationskultur in Großstädten wie in Leipzig mit den berühmten Montagsdemonstrationen. Diese Bewegung wurde im Westen zwar wahrgenommen, aber niemand glaubte an die Folgen. Die Forderung Ronald Reagans beim Besuch der Berliner Mauer, Gorbatschow möge die Berliner Mauer einreißen, hielt man schlichtweg für Theaterdonner à la Hollywood. Die Mehrheit der Westdeutschen hatte sich mit der Existenz eines zweiten deutschen Staates abgefunden – dafür gab es ihn schließlich schon zu lange. Als die Demonstrationen immer zahlreicher und die Wünsche der Bevölkerung immer deutlicher formuliert wurden, ergriff viele eine Euphorie, die die mit der Wiedervereinigung verbundenen Probleme verwischte. Am 3. Oktober 1990 trat die DDR der Bundesrepublik Deutschland bei und beendete damit die deutsche Teilung.

Aber auch weltpolitisch weniger bedeutende Ereignisse, wie die Deutschlandpremiere des Musicals *Cats* in Hamburg, zeigten, dass sich in den Bereichen Kunst und Kultur grundlegende Änderungen ergeben würden. Konnte man zur Zeit der Gründung der Deutschen Oper am Rhein noch von einem prozentual größeren Teil der Bevölkerung wie auch der politischen Klasse annehmen, sie sei humanistisch oder literarisch gebildet, so hat sich in den vergangenen 50 Jahren diese Zahl deutlich verändert. Zum Verständnis der Oper fehlt vielen die Grundlage. Das immer vielfältiger werdende Angebot von analogen und digitalen Medien schraubt auf der einen Seite die Ansprüche an Qualität hinauf, sorgt aber auf der anderen Seite für ein ausgesprochenes Konsumverhalten. Eine Oper jedoch kann man nicht konsumieren – sie fordert Auseinandersetzung. Die in der Nachfolge von *Cats* auf den Markt schwappenden Events verlangten derartige Anstrengungen nicht. Auch wenn die Eintrittspreise um ein Vielfaches höher waren als im konventionellen Opernhaus, man nahm die Reise nach Hamburg oder Bochum, um nur zwei zu nennen, nicht nur einmal gern auf sich. Das Terrain, das die Oper in jenen Jahren verschuldet oder unverschuldet verloren hat, kann sie heute wieder wettmachen. Auch den Musicals bläst der Wind ins Gesicht – und das Theater am Marientor in Duisburg, die Spielstätte von *Les Miserables* war ja zwischenzeitlich auch schon Ausweichspielstätte der Deutschen Oper am Rhein.

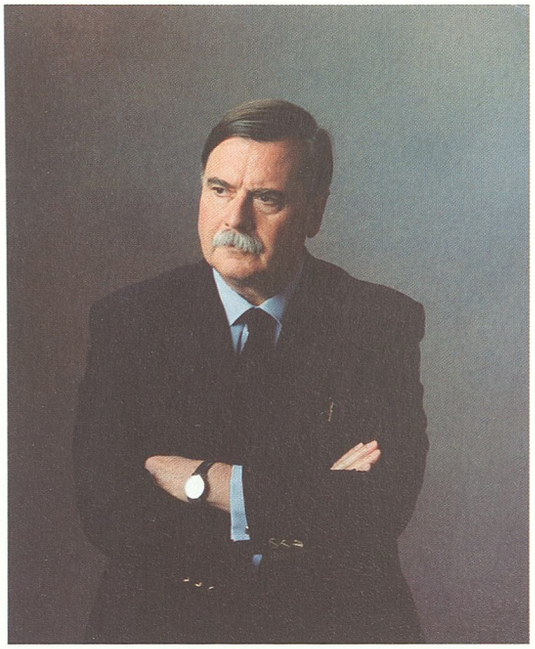
Nach zehn Jahren im Amt verlässt Kurt Horres mit Ende der Spielzeit 1995/96 die Deutsche Oper am Rhein. Sein Nachfolger ist Tobias Richter.

Die neue Bundesrepublik Deutschland entscheidet sich für Berlin als Bundeshauptstadt. Im April 1999 trat der Bundestag zu seiner ersten Sitzung im Berliner Reichstag zusammen. Die

Musical-Theater „Les Miserables", heute Theater am Marientor
Foto: R. Wiacker
1996

Besucher auf der Bühne am Tag der offenen Tür der Oper
Foto: Wilfried Meyer
1996

Kosten der Wiedervereinigung sind mittlerweile für jeden einzelnen spürbar. Was sich vor Jahren durch wirtschaftliche Rezession ankündigte ist Gewissheit geworden. Die den Kommunen zur Verfügung stehenden Mittel werden immer knapper. Das schlägt sich auch in den Etats der Opernhäuser nieder. Hatte die Deutsche Oper am Rhein 1962 einen Kostendeckungsgrad von 15 Prozent so konnte sie diesen durch konsequente Einsparungen und neue Technologien auf 27 Prozent steigern. Die Kunst des Intendanten der Gegenwart ist es, mit immer knapper werdenden finanziellen und personellen Ressourcen hervorragende künstlerische Leistungen zu bieten, die jedenfalls einer Fernsehaufführung oder einer DVD standhalten und obendrein auch noch gefallen.



Kurt Horres
Generalintendant
der DOR
1986-1996
Foto: DOR

Tobias Richter
Genralintendant
der DOR
seit 1996
Foto: Odile Meylan

Im Jahr 2000 feierte die Deutsche Oper am Rhein das 125-jährige Bestehen des Opernhauses an der Heinrich Heine Allee. Das Opernhaus hatte, anders als die Deutsche Oper am Rhein, eine lange, wechselvolle, von Zerstörung und Wiederaufbau geprägte Geschichte hinter sich. Aus der Gründungszeit des Hauses 1875 war das Bühnenhaus unverändert übrig geblieben. Inzwischen ist dieser Gebäudeteil im Jahr des 50-jährigen Bestehens 131 Jahre alt und bedarf der dringenden Erneuerung. Dies führte zu einer in der Geschichte der Deutschen Oper am Rhein bisher einzigartigen Aktion. Am 12. April 2006 zog die Oper mit Mitarbeitern und Ensemble im feierlichen Marsch durch die Altstadt in eine provisorische Spielstätte: die *R*hein *O*per*M*obil. Dieser dem elisabethanischen Theater nachempfundene Stahlbau wird bis voraussichtlich Mitte der Spielzeit 2006/07 das Domizil der Deutschen Oper am Rhein sein. Am 23. April 2006 stellte die Oper dem Publikum ihr neues Zuhause mit einem Tag der offenen Tür vor. Im Rahmen dieser Veranstaltung konnte das interessierte Publikum das Gebäude näher kennenlernen und an zwei öffentlichen Proben teilnehmen.

ROM am Rhein ist Provisorium und Möglichkeit zugleich. Die Form des elisabethanischen Theaters erfordert eine andere Inszenierungstechnik als die Guckkastenbühne des Opernhauses. Die Distanz im Opernhaus zwischen Publikum und Bühne beträgt etwa zwölf Meter, im ROM höchstens vier. Der Zuschauer sitzt direkt am Orchestergraben und kann den Musikern in die Noten schauen. Es findet eine direktere Kommunikation zwischen Akteuren auf der Bühne und im Orchestergraben und dem Publikum statt. Nähe und Lebendigkeit sind zwei Argumente, die der Oper verlorenes Terrain zurückgewinnen helfen können.

Textstele aus
der Ausstellung
„125 Jahre Opernhaus“
2000

Bildchronik
50 Jahre DOR

Repertoire im Wandel

Raritäten und Moderne

Zyklen

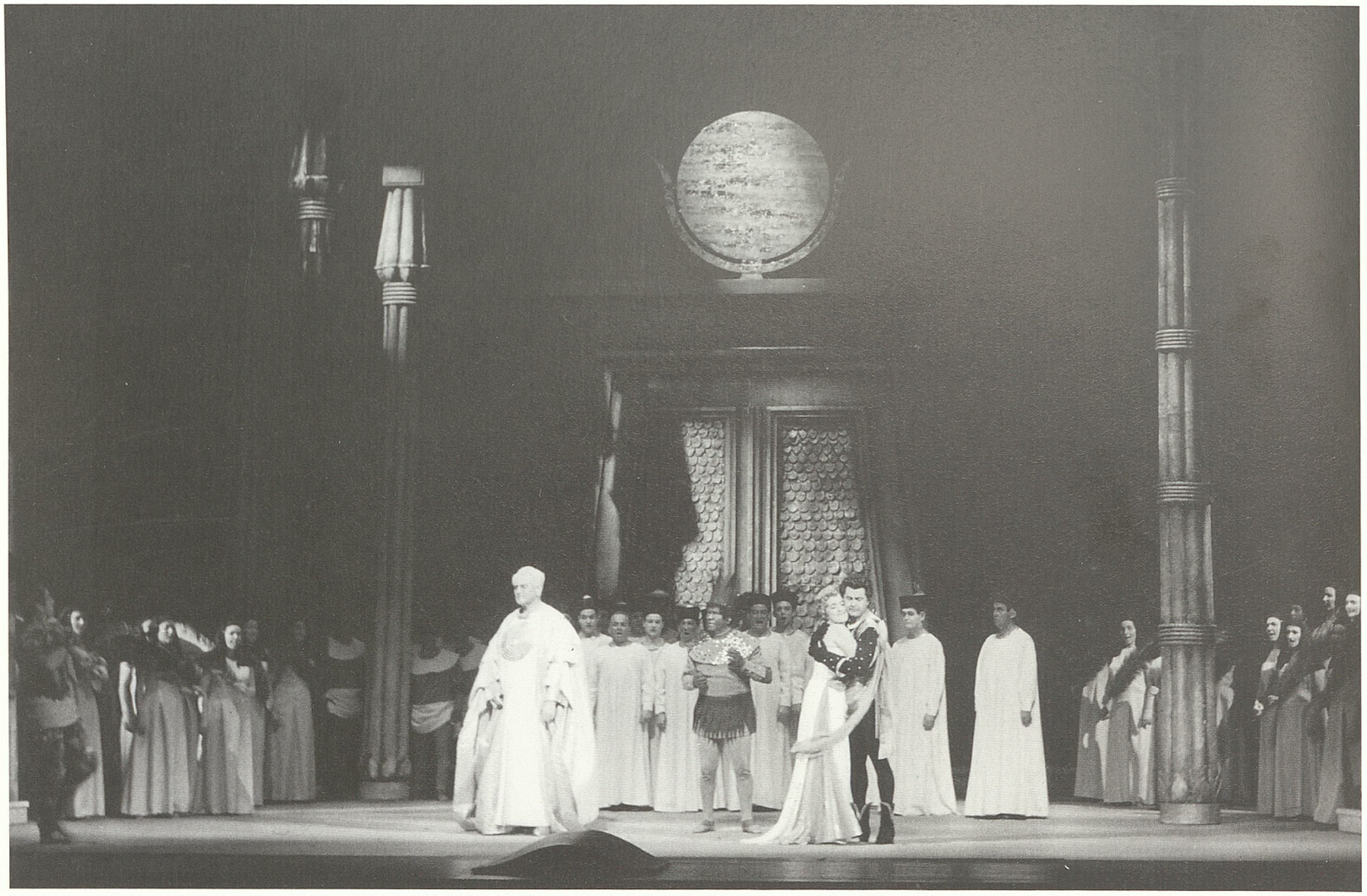
Räume, Bilder, Szenerien

Musiktheater und bildende Kunst

Regieprofile

Der singende Mensch

Repertoire im Wandel



Wolfgang Amadeus Mozart:
„Die Zauberflöte“,
(1963).
Inszenierung:
Wolfgang Liebeneiner.
Alfons Holte,
Dezsö Ernster,
Karl Diekmann,
Elisabeth Schwarzenberg,
Andor Kaposy
Foto: Elfi Hess

Repertoire im Wandel

Wolfgang Amadeus Mozart:
„Die Zauberflöte“,
(1969).
Inszenierung:
Georg Reinhardt.
Werner Hollweg,
Peter Meven,
Judith Beckmann
Foto: Rudolf Eimke

Wolfgang Amadeus Mozart:
„Die Zauberflöte“,
(1982).
Inszenierung:
Leopold Lindtberg.
Christian Boesch,
Horst Hiestermann
Foto: Eimke+Luenen

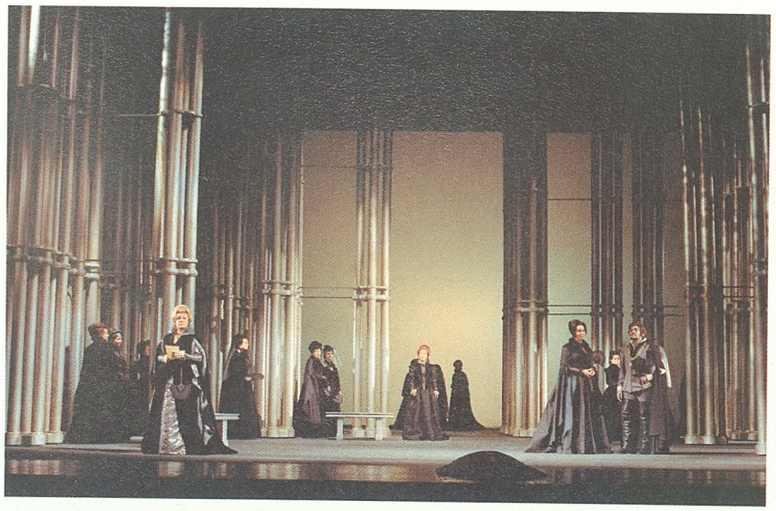
Wolfgang Amadeus Mozart:
„Die Zauberflöte“,
(2004).
Inszenierung: Christof Loy.
(oben)
Nataliya Kovalova,
Ludwig Grabmeier
Foto: Eduard Straub

Repertoire im Wandel

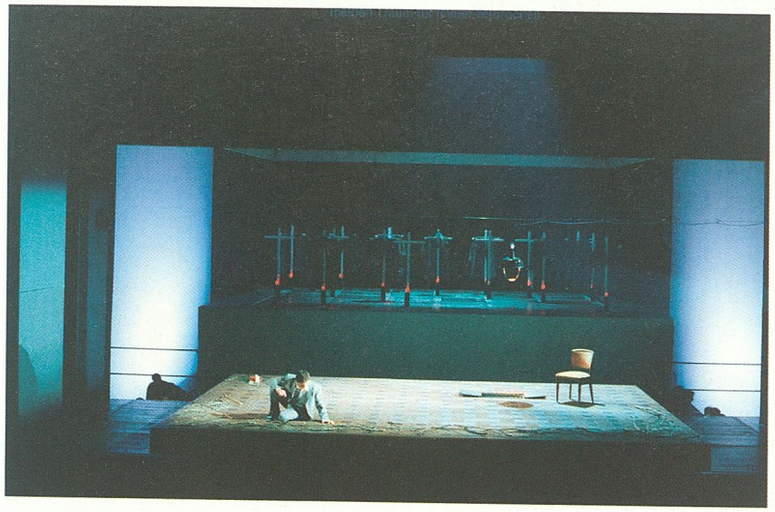
Giuseppe Verdi:
„Don Carlos“,
(1957).
Inszenierung:
Franco Enriques.
Rudolf Schock,
Walter Kreppel,
Anne Bollinger,
Margarita Kenney,
Heinz Imdahl,
Friedrich Wilhelm Andreas
Foto: Jürgen Theis

Repertoire im Wandel

Giuseppe Verdi:
„Don Carlos“,
(1972).
Inszenierung:
Georg Reinhardt.
Hana Janku,
Hiroko Kashiwagi,
Mignon Dunn,
Eugene Holmes
Foto: Eimke+Luenen



Giuseppe Verdi:
„Don Carlos“,
(1992).
Inszenierung:
Holk Freytag.
Nancy Johnson,
Malcolm Smith
Foto: Leclaire



Giuseppe Verdi:
„Don Carlos“,
(2000).
Inszenierung:
Christof Loy.
Sergej Khomov
Foto: Eduard Straub

Repertoire im Wandel

Georges Bizet:
„Carmen“,
(1958).
Inszenierung:
Hans Schalla.
Helmut Fehn,
Hanna Ludwig,
Hans Hopf
Foto: Elfi Hess

Repertoire im Wandel

Georges Bizet:
„Carmen“,
(1968).
Inszenierung:
Tyrone Guthrie.
Judith Beckmann
Foto: Elfi Hess

Georges Bizet:
„Carmen“,
(1984).
Inszenierung:
Gian-Carlo del Monaco.
(Mitte)
Francisco Lazaro,
Gwendolyn Killebrew
Foto: Rudolf Eimke

Georges Bizet:
„Carmen“,
(2002).
Inszenierung:
Jerôme Savary.
Mariselle Martinez,
Boris Statsenko
Foto: Eduard Straub

Repertoire im Wandel

Johann Strauß:
„Die Fledermaus“,
(1956).
Inszenierung:
Günter Roth
Foto: Conti-Press

Repertoire im Wandel

Johann Strauß:
„Die Fledermaus“,
(1969).
Inszenierung:
Friedrich Petzold.
Peter van der Bilt,
Hans Hopf,
Judith Beckmann
Foto: Rudolf Eimke

Johann Strauß:
„Die Fledermaus“,
(1982).
Inszenierung:
Otto Schenk.
Alfred Kuhn,
Elfie Hobarth,
Kirsten Arp
Foto: Fred Kliché

Johann Strauß:
„Die Fledermaus“,
(1996).
Inszenierung:
Wilfried Minks
Raul Melo.,
Horst Hofmann,
Beatrice Niehoff.
Foto: Eduard Straub

Repertoire im Wandel

Richard Strauss:
„Elektra“:
(1956).
Inszenierung:
Herbert Graf.
Hilde Zadek,
Astrid Varnay
Foto: Elfi Hess

Repertoire im Wandel

Richard Strauss:
„Elektra“:
(1965).
Inszenierung:
Georg Reinhardt.
Mignon Dunn,
Marijke van der Lugt
Foto: Elfi Hess

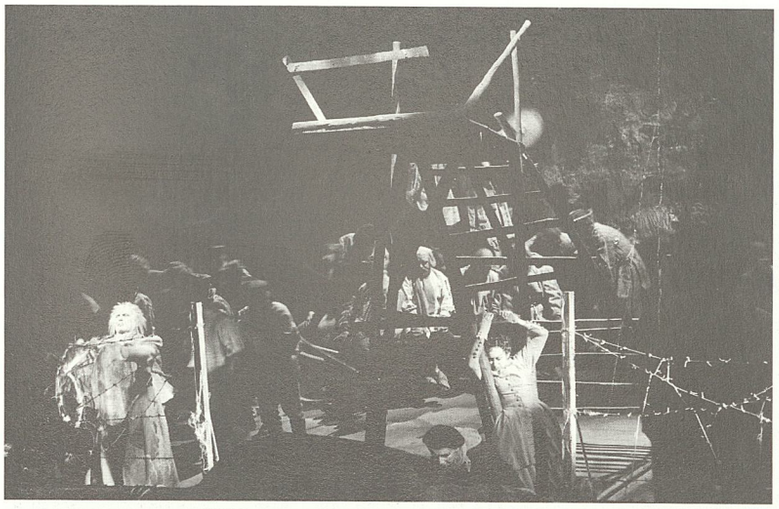
Richard Strauss:
„Elektra“:
(1981).
Inszenierung:
Bohumil Herlischka.
Pauline Tinsley,
Marianne Hacke,
Anny Schlemm,
Miya Majima
Foto: Rudolf Eimke

Richard Strauss:
„Elektra“:
(2004).
Inszenierung:
Stein Winge.
Eva Marton,
Udo Holdorf
Foto: Eduard Straub

Carl Orff:
„Die Bernauerin“,
(1956).
Inszenierung:
Adolf Rott.
Norbert Ecker
Foto: Elfi Hess

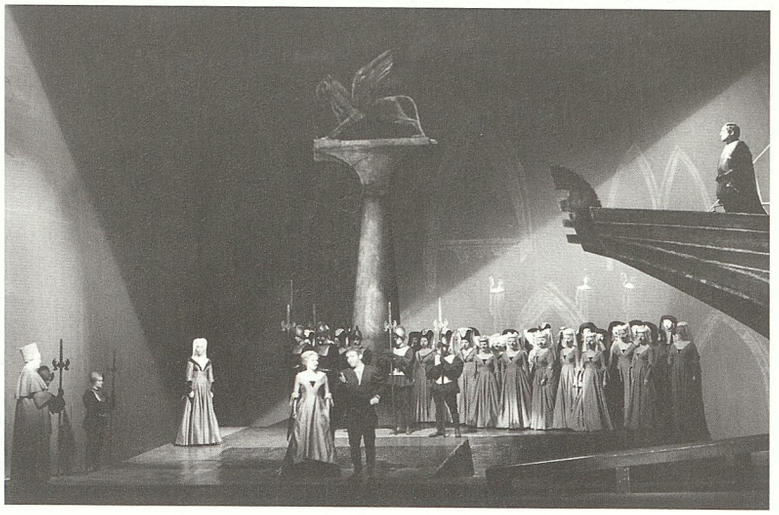
Raritäten und Moderne

Dimitri Schostakowitsch:
„Lady Macbeth auf dem Lande“,
(1959).
Inszenierung:
Bohumil Herlischka.
Dezsö Ernster,
Ellen Kunz,
Erika Wien
Foto: Elfi Hess



Alexander Borodin:
„Fürst Igor“,
(1960).
Inszenierung:
Bohumil Herlischka.
Ditha Sommer
Foto: Elfi Hess

Christoph Willibald Gluck:
„Iphigenie in Aulis“,
(1961).
Inszenierung:
Peter Ebert.
Wilhelm Ernest,
Siff Pettersen,
Margarita Kenney,
Fabio Giongo
Foto: Elfi Hess

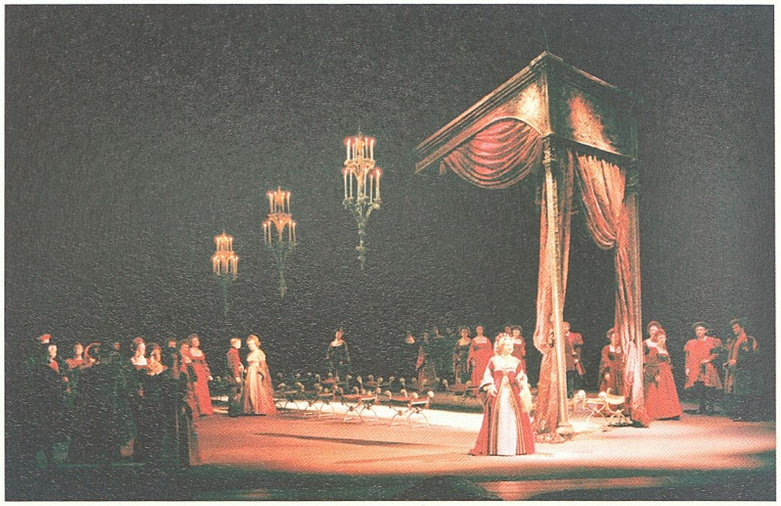


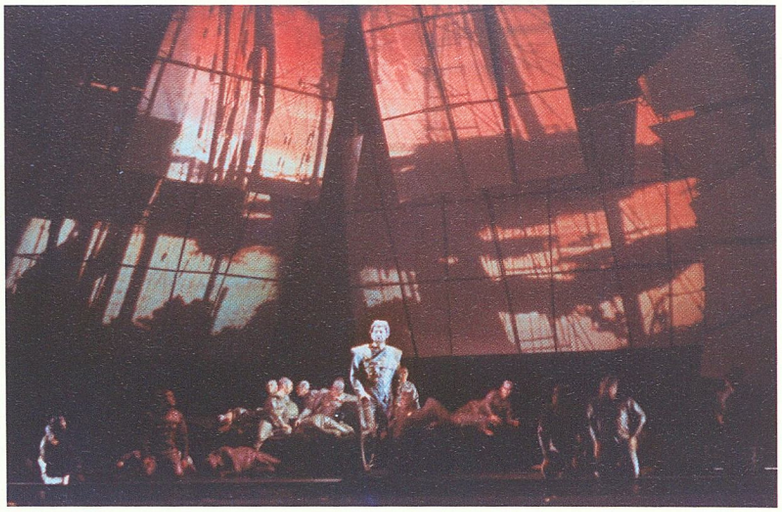
Giuseppe Verdi:
„Der Doge von Venedig“,
(1963).
Inszenierung:
Günter Roth.
Helmut Fehn,
Louise Pearl,
Gerry de Groot,
William E. Olvis,
Walter Beißner
Foto: Elfi Hess

Raritäten und Moderne

Paul Hindemith:
„Cardillac“,
(1965).
Inszenierung:
Georg Reinhardt.
Wilhelm Ernest,
Rachel Yakar
Foto: Rudolf Eimke

Gaëtano Donizetti:
„Anna Bolena“,
(1967).
Inszenierung:
Ernst Poettgen.
Theresa Zylis-Gara
Foto: Rudof Eimke





Feruccio Busoni:
„Arlecchino“,
(1969).
Inszenierung:
Georg Reinhardt.
Niccola Tagger,
Trudeliese Schmidt,
Helmut Fehn,
Wicus Slabbert
Foto: Rudolf Eimke

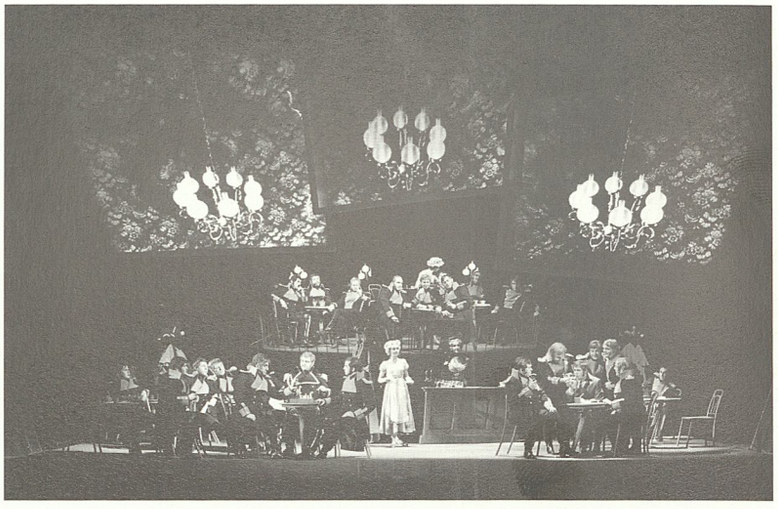
Luigi Dallapiccola:
„Odysseus“,
(1970).
Inszenierung:
Georg Reinhardt.
Leif Roar
Foto: Rudolf Eimke

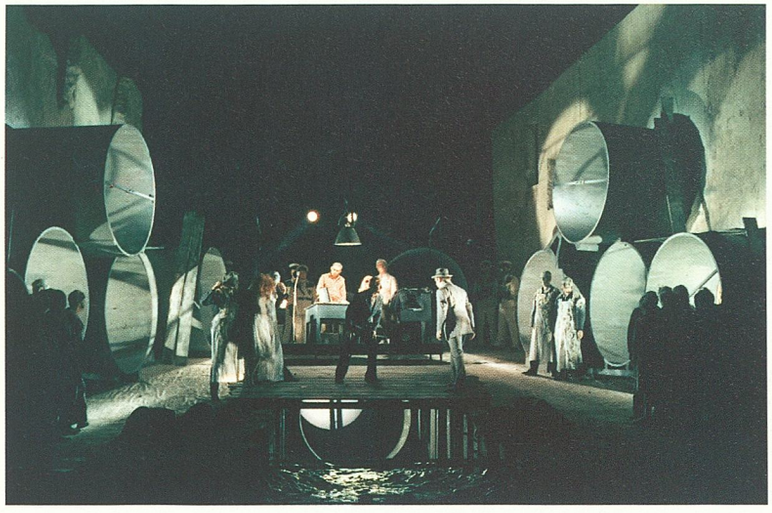
Giselher Klebe:
„Das Märchen von
der schönen Lilie“,
(1970).
Inszenierung:
Oscar Fritz Schuh.
(Mitte)
Leif Roar,
Judith Beckmann
Foto: Rudolf Eimke

Raritäten und Moderne

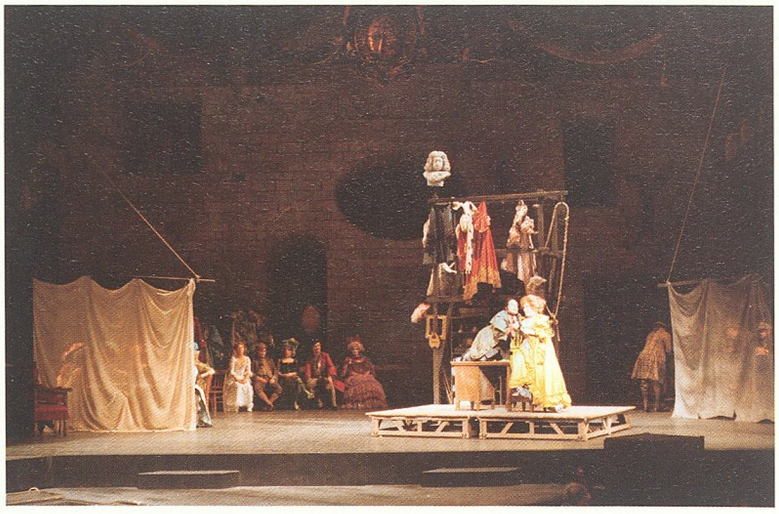
Georg Friedrich Händel:
„Achill unter den Mädchen“,
(1971).
Inszenierung:
Ernst Poettgen.
Bernd Weikl,
Ingrid Liljeberg
Foto: Rudolf Eimke

Bernd Alois Zimmermann:
„Die Soldaten“,
Inszenierung:
Georg Reinhardt
(1971).
Foto: Fred Kliché





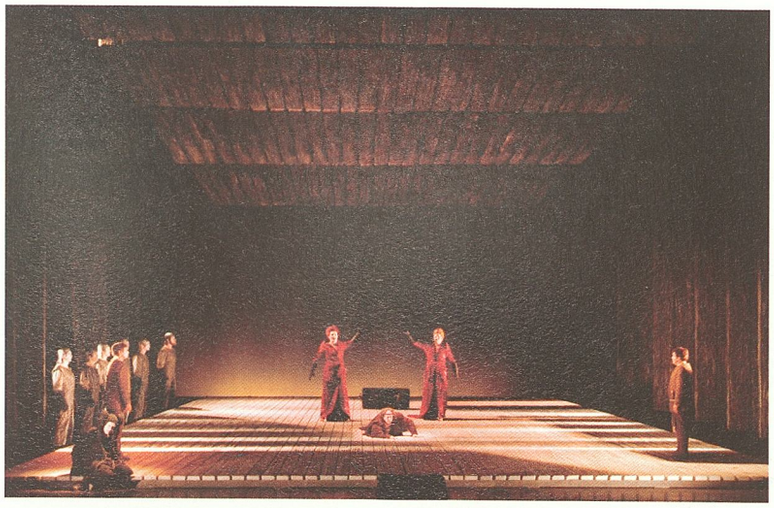
Milko Kelemen:
„Der Belagerungszustand”,
(1973).
Inszenierung:
Bohumil Herlischka.
(vorne)
Werner Götz,
Guillermo Saràbia
Foto: Rudolf Eimke



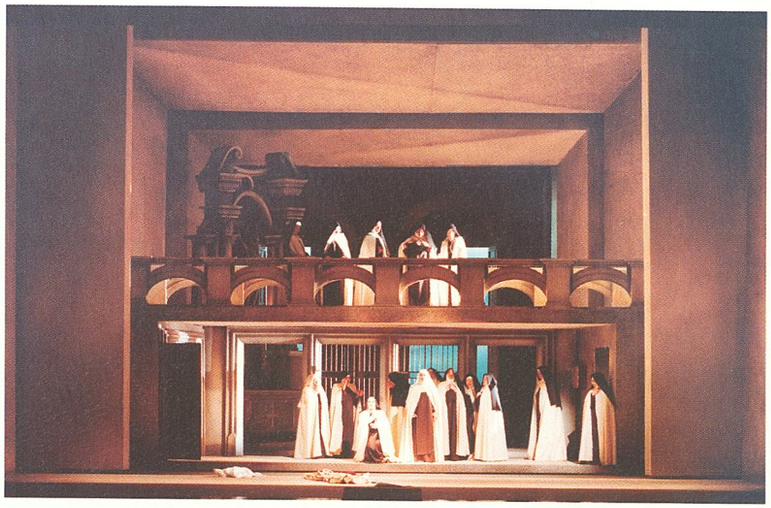
John Gay/Benjamin Britten:
„Die Bettleroper“,
(1977).
Inszenierung:
Günther Rennert.
Heinz Leyer,
Anny Schlemm
Foto: Rudolf Eimke

Raritäten und Moderne

Aribert Reimann:
„Lear“,
(1978).
Inszenierung:
Gert Westphal.
Anna Green,
Günter Reich,
Patricia Stone
Foto: Fred Kliché.



Francis Poulenc:
„Die Gespräche der
Karmeliterinnen“,
(1981).
Inszenierung:
Heinz Lukas-Kindermann.
(Mitte)
Melissa Evans
Foto: Rudolf Eimke

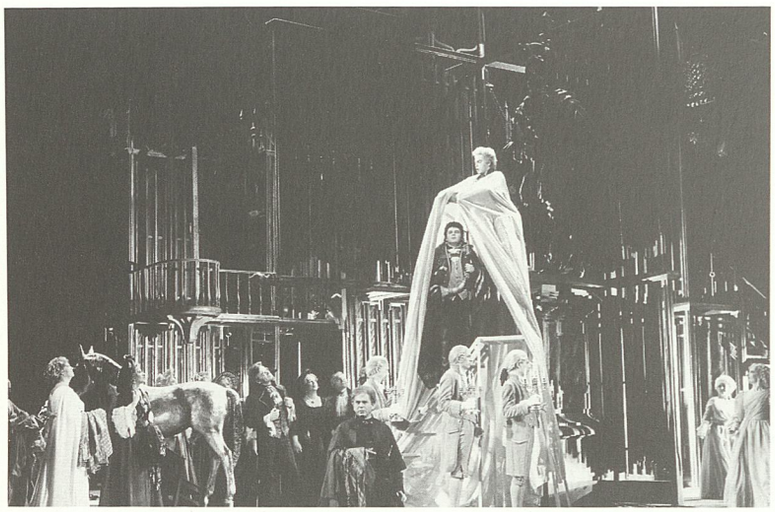


Alexander Goehr:
„Die Wiedertäufer“,
(1985).
Inszenierung:
Bohumil Herlischka.
(Mitte)
Udo Holdorf
Foto: Fred Kliché

Erich Wolfgang Korngold:
„Die tote Stadt“,
(1986).
Inszenierung:
Günter Krämer.
Richard Versalle,
Agnes Habereder
Foto: Fred Kliché

Raritäten und Moderne

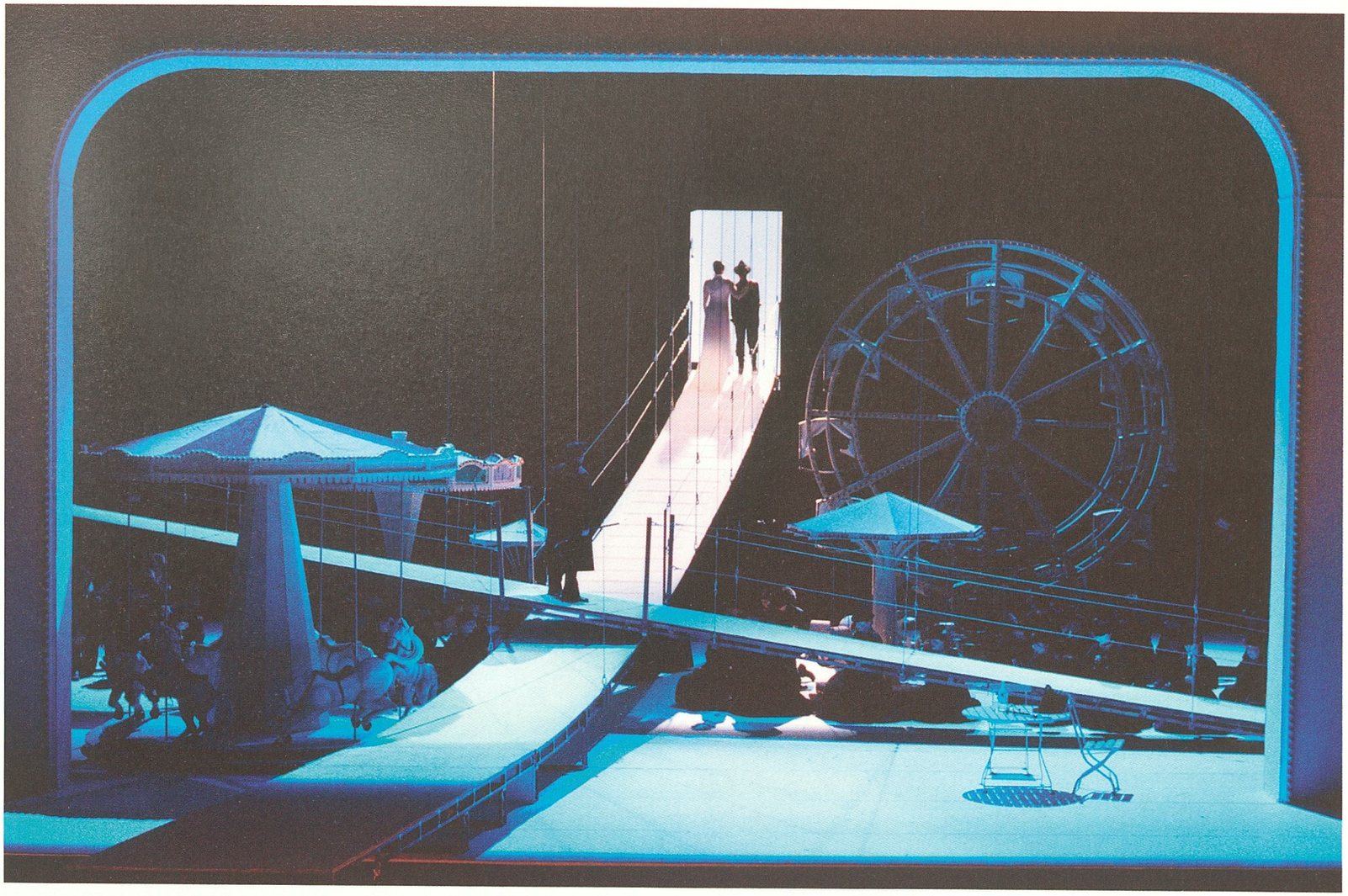
Carl Maria von Weber:
„Oberon“,
(1987).
Inszenierung:
Christian Pöppelreiter. (v.l.n.r.)
Carla Pohl,
Christina Hagen,
Helmut Winkelmann,
Peter-Christoph Runge, (oben)
Manfred Fink,
Raimo Sirkiä
Foto: Michael Dannenmann



Udo Zimmermann:
„Die wundersame Schustersfrau“,
(1995).
Inszenierung:
Elmar Fulda.
Beatrice Niehoff,
Peter-Nikolaus Kante,
Alexandru Ionitza,
Martin Ackermann
Foto: Eduard Straub

Eduard Künneke:
„Der Vetter aus Dingsda“,
(1997).
Inszenierung:
Chris Alexander.
Cornelia Berger,
Heinz Leyer,
Peter-Nikolaus Kante,
Heidi Wolf,
Wilhelm Richter
Foto: Matthias Jung

Christian Jost:
„Vipern“,
(2005).
Inszenierung:
Eike Gramss.
Renée Morloc,
Julian Kumpusch,
Anke Krabbe
Foto: Eduard Straub

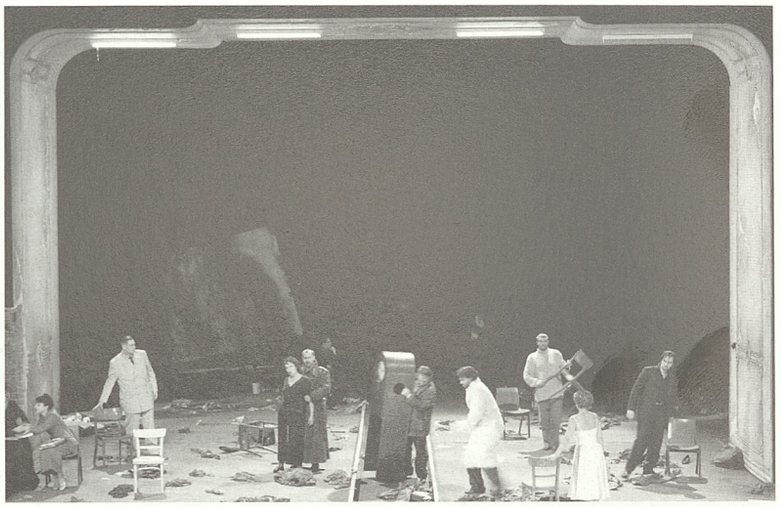


Alfredo Catalani:
„La Wally“,
(2005). Inszenierung:
Nicolas Joël
Foto: Eduard Straub

Raritäten und Moderne

François Adrien Boieldieu:
„La dame blanche“,
(2001).
Inszenierung:
Tobias Richter
Foto: Eduard Straub

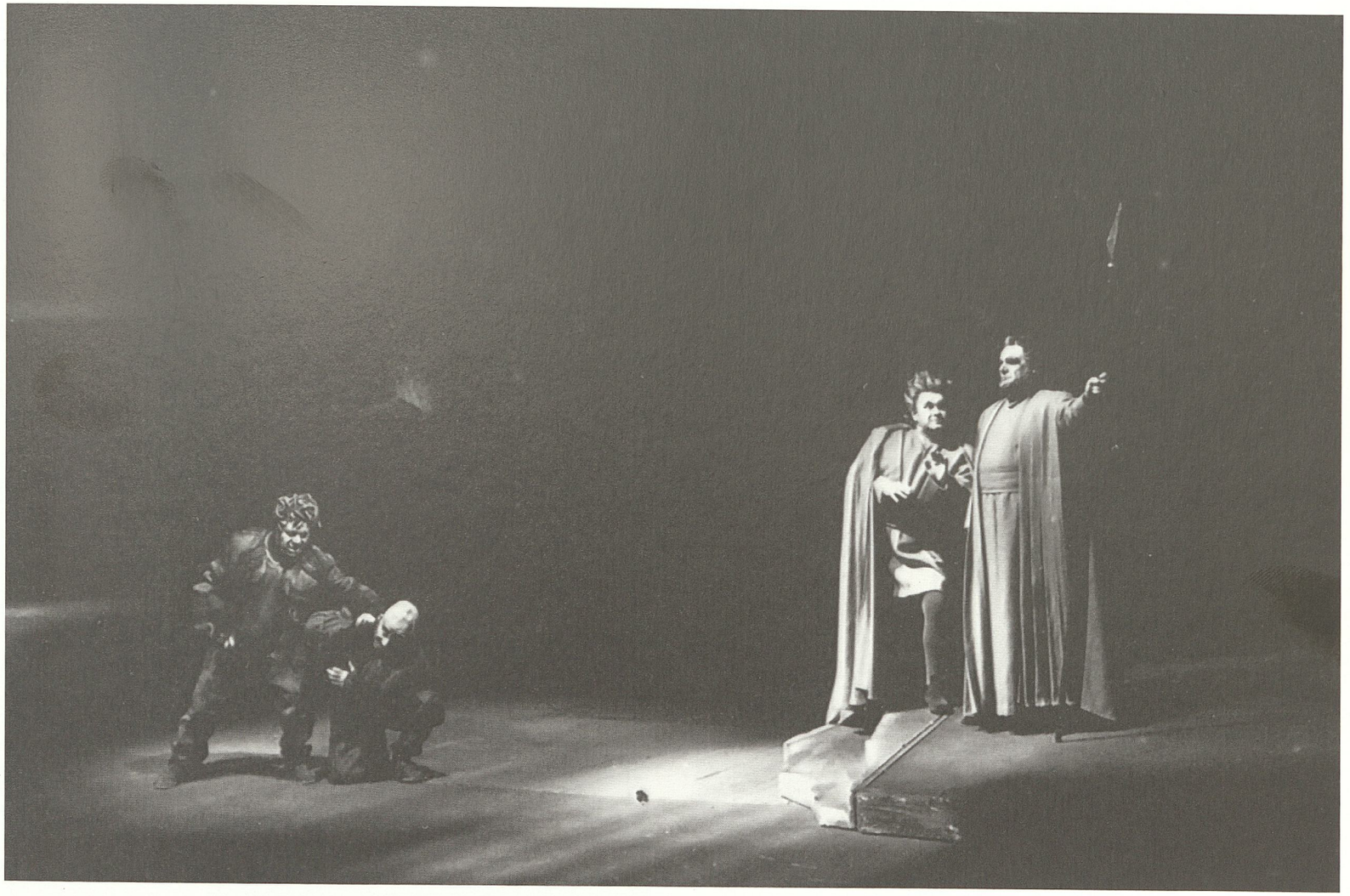
Peter Eötvös:
„Drei Schwestern“,
(1999).
Inszenierung:
Inga Levant
Foto: Eduard Straub



Gerhard Stäbler:
„Madame La Peste“,
(2002).
Inszenierung:
Elmar Fulda
Foto: Eduard Straub

Zyklen

Richard Wagner
„Der Ring des Nibelungen“
Inszenierung:
Kurt Erhardt

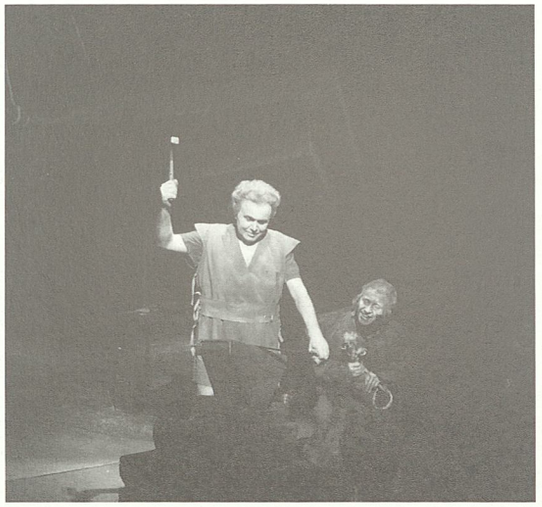


„Das Rheingold“,
Frans Andersson,
Herold Kraus,
Wilhelm Ernest,
Randolph Symonette
(1960).
Foto: Elfi Hess

Zyklen

Richard Wagner
„Der Ring des
Nibelungen“
Inszenierung:
Kurt Erhardt

„Die Walküre“,
Hilde Zadek,
Wilhelm Ernest
(1958).
Foto: Elfi Hess



„Siegfried“,
Bernd Aldenhoff,
Herold Kraus
(1959).
Foto: Elfi Hess

„Götterdämmerung“,
Ingrid Bjoner,
Randolph Symonette,
Fabio Giongo,
Wilhelm Ernest
(1960).
Foto: Elfi Hess

Zyklen

Richard Wagner
„Der Ring des
Nibelungen“
Inszenierung:
Georg Reinhardt

„Das Rheingold“,
(1967).
Wilhelm Ernest,
Gustav Neidlinger,
Walter Cassel

Richard Wagner:
„Die Walküre“,
(1967).
Nancy Tatum,
Wilhelm Ernest
Foto: Rudolf Eimke

„Siegfried“,
(1969).
Hans Hopf,
Karl Diekmann
Foto: Rudolf Eimke

„Götterdämmerung“,
(1970).
Karl Ridderbusch
Foto: Rudolf Eimke

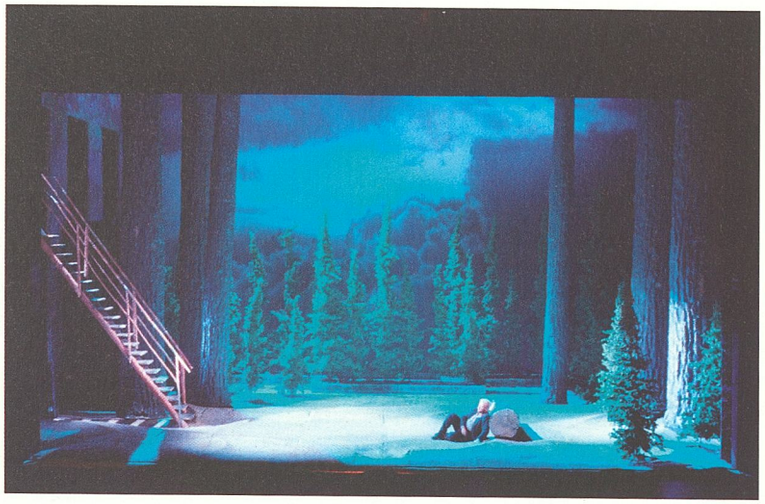
Der Ring des
Nibelungen
Inszenierung:
Kurt Horres

„Das Rheingold“,
(1990).
Peter Meven,
Eberhard Büchner,
Bodo Brinkmann,
Daniel L. Williams
Foto: Klaus Lefebvre

Zyklen

„Die Walküre“,
(1990).
Gabriele Schnaut,
Bodo Brinkmann
Foto: Klaus Lefebvre

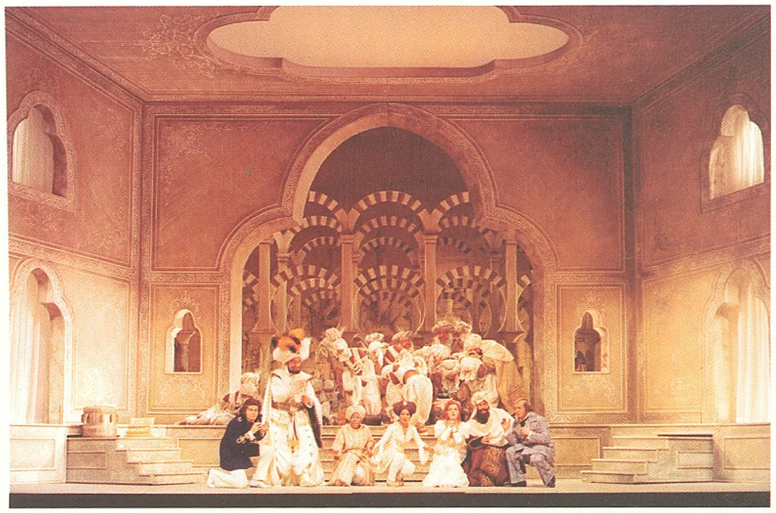
„Siegfried“,
(1991).
Wolfgang Schmidt
Foto: Eduard Straub



Richard Wagner:
„Götterdämmerung“,
(1991).
Peter Meven,
William Cochran
Foto: Eduard Straub

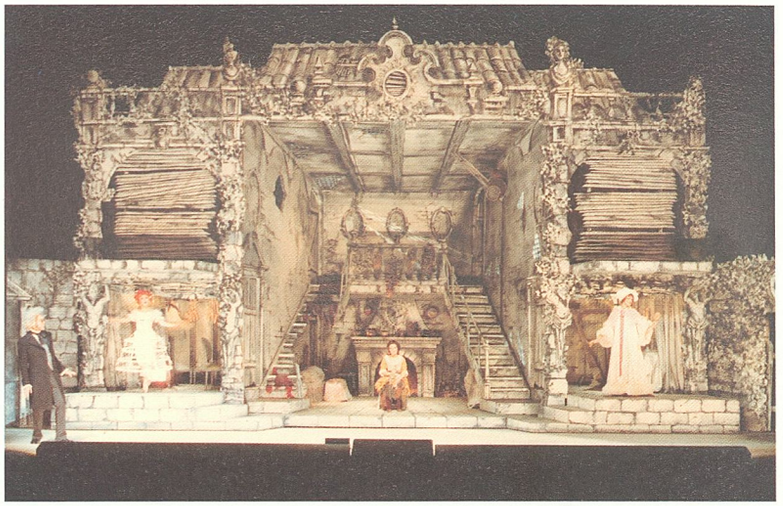
Zyklen

Rossini-Zyklus
(Inszenierung:
Jean-Pierre Ponnelle)



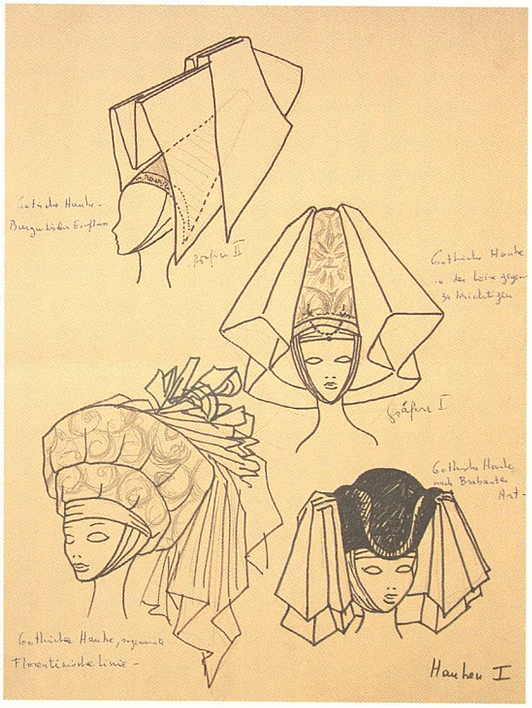
Gioacchino Rossini:
„L'italiana in Algeri",
(1972).
(v.l.n.r.)
Ugo Benelli,
Paolo Montarsolo,
Hiroko Kashiwagi,
Nassrin Azarmi,
Julia Hamari,
Georg Paucker,
Peter Brunsmeier
Foto: Rudolf Eimke

Gioacchino Rossini:
„La Cenerentola",
(1974).
E. Lee Davis,
Miya Majima,
Julia Hamari,
Patricia Parker
Foto: Rudolf Eimke



Gioacchino Rossini:
„Le Comte Ory",
(1975).
(v.l.n.r.)
Gudrun Sieber,
Trudeliese Schmidt,
Eliane Manchet, Michael
Cousins, Ingrid Karrasch,
(oben)
Constantin Dumitru,
Peter-Christoph Runge
Foto: Rudolf Eimke

Zyklen



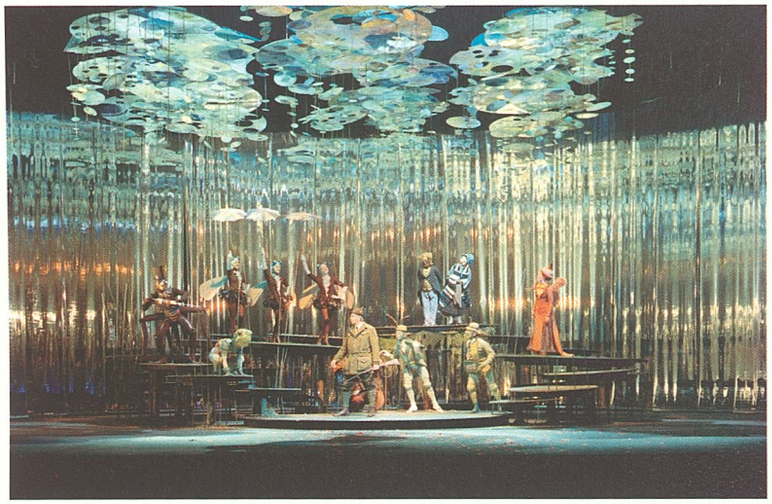
Gioacchino Rossini:
„Le Comte Ory“,
(1975).
Kostümskizzen
von Jean-Pierre
Ponnelle
Foto: Theatermuseum
Düsseldorf

Gioacchino Rossini:
„Il barbiere di Siviglia“,
(1976).
Klaus-Jürgen Küper,
Michael Cousins
Foto: Rudolf Eimke

Gioacchino Rossini:
„Il turco in Italia“,
(1979).
Malcolm Smith,
Horiana Branisteanu,
Hiroko Kashiwagi
Foto: Eimke+Luenen

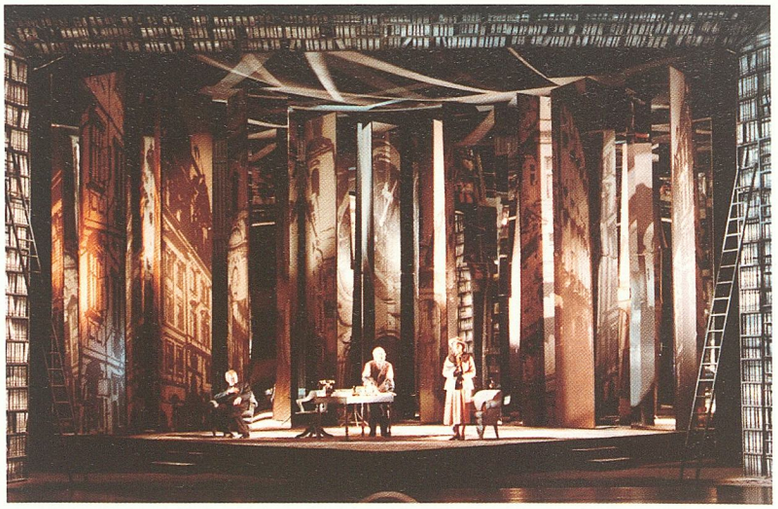
Zyklen

Janáček-Zyklus
(Inszenierung:
Bohumil Herlischka)



Leoš Janáček:
„Das schlaue Füchslein“,
(1972).
(im Vordergrund)
Peter van der Bilt
Foto: Rudolf Eimke

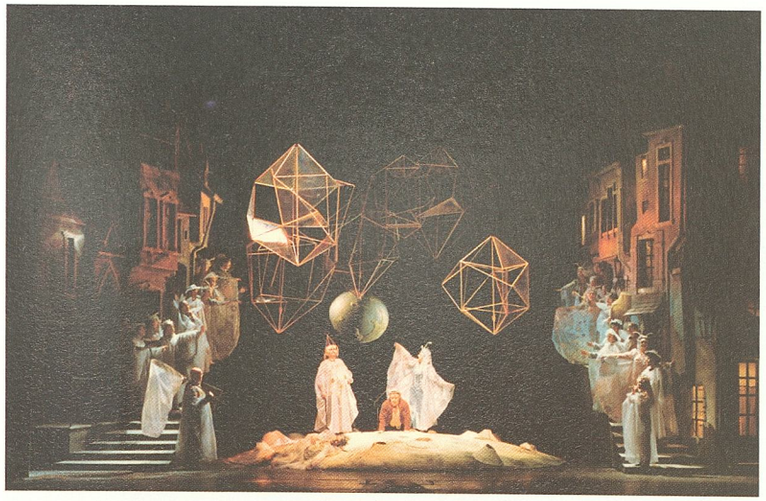
Leoš Janáček:
„Kat'a Kabanowa“,
(1973).
Stella Axarlis
Foto: Rudolf Eimke



Leoš Janáček:
„Die Sache
Makropulos“,
(1973).
Werner Götz,
Helmut Pampuch,
Reingard Didusch
Foto: Rudolf Eimke

Zyklen

Leoš Janáček:
„Die Ausflüge des Herrn Broucek“,
(1976).
(vorne Mitte)
Udo Holdorf
Foto: Rudolf Eimke



Leoš Janáček:
„Aus einem Totenhaus“,
(1977).
Foto: Rudolf Eimke

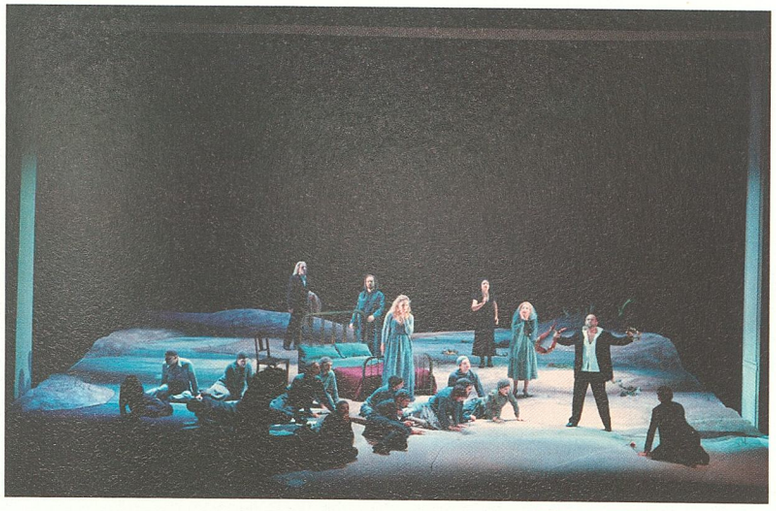
Leoš Janáček:
„Jenufa“,
(WA 1982).
(v.l.n.r.)
Manfred Jung,
Mani Mekler,
Mario Brell,
Margrit Caspari
Foto: Rudolf Eimke

Monteverdi-Zyklus
(Inszenierung:
Christof Loy)

Claudio Monteverdi:
„Il ritorno d'Ulisse in patria",
(2003).
(Prolog)
Sylvia Hamvasi,
Sami Luttinen,
Tassis Christoyannis,
Anna Gabler
Foto: Eduard Straub

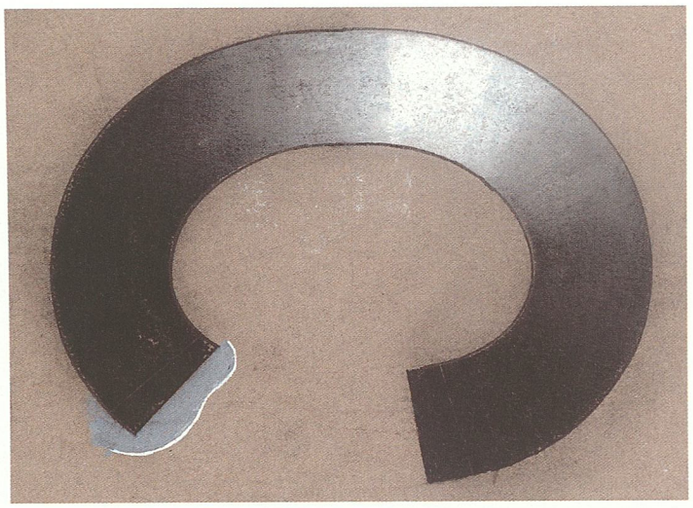
Zyklen

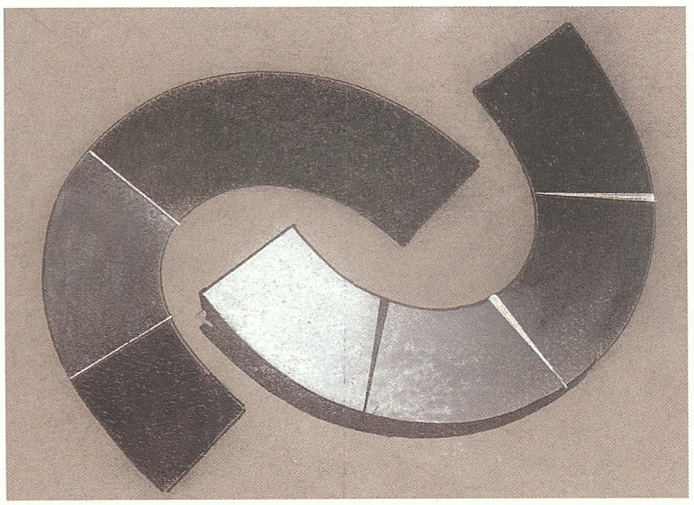
Claudio Monteverdi:
„L'Orfeo"
(2001).
Foto: Eduard Straub



Claudio Monteverdi:
„Il ritorno d'Ulisse in patria",
(2003).
(v.l.n.r.)
Martin Wölfel.,
Thorsten Grümbel,
Fernando Aguilera,
Sami Luttinen,
Tassis Christoyannis,
Mariselle Martinez,
Marta Marquez,
Bruce Rankin,
Norbert Ernst
Foto: Eduard Straub

Claudio Monteverdi:
„L'incoronazione di Poppea"
(2004).
Foto: Eduard Straub





Richard Wagner:
„Der Ring des Nibelungen“,
(1959).
Inszenierung:
Kurt Erhardt,
Bühnenbild:
Heinz Ludwig.
Bühnengrundrisse
zu „Siegfried“
als Variationen
eines an allen vier
Abenden des Zyklus‘
entsprechend veränderten
ringförmigen Grundelements
Foto: Theatermuseum Düsseldorf

Räume, Bilder, Szenerien

Wolfgang Amadeus Mozart:
„Titus“,
(1967).
Plastisches
Projektionsmodell
von Heinrich Wendel
Foto: Theatermuseum Düsseldorf

Richard Wagner:
„Parsifal“,
(1970).
Inszenierung:
Georg Reinhardt.
Anwendung
der von
Heinrich Wendel
entwickelten Projek-
tionstechnik, hier auf
mehreren optischen
Ebenen
Foto: Rudolf Eimke

Emilio de Cavalieri:
„Rappresentazione
di anima e di corpo“,
(1971).
Szenische Realisierung:
Georg Reinhardt/
Erich Walter/
Heinrich Wendel/
Liselotte Erler
unter Nutzung
des Chorraums der Kirche
St. Andreas
in Düsseldorf
Foto: Fred Kliché

Jacques Ibert:
„Angélique“,
(1981).
Inszenierung:
Günter Roth,
Bühnenbild:
Ruodi Barth.
Perspektivisch
gestaffelte
Kulissenbühne
nach Vorbildern
aus dem fran-
zösischen
Papiertheater
Foto: Eimke+ Luenen

Räume, Bilder, Szenerien

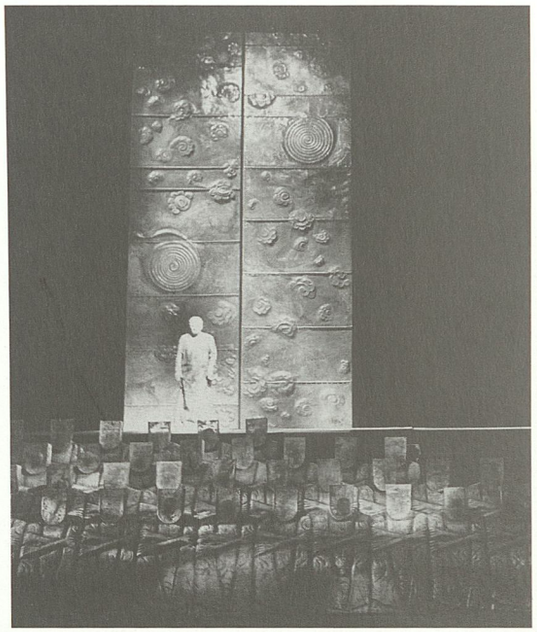
Richard Wagner:
„Die Walküre“,
Szenische Realisation:
Tobias Richter.
Offene Raumlösung
von Matthias Nitsche
in der Kraftzentrale
des Krupp-Hüttenwerks
Duisburg-Meiderich
(1998).
Foto: Eduard Straub

Hector Berlioz:
„Les Troyens –
La prise de Troye“,
Inszenierung: Christof
Loy. Bühnenbild:
Herbert Murauer.
Zweigeteilte Szene
mit bespielter
Unterbühne
(2005).
Foto: Eduard Straub

Ambroise Thomas:
„Hamlet“,
Inszenierung
und Bühne:
Michael Leinert
unter Verwendung
szenischer Zitate aus
früheren Aufführun-
gen der Deutschen
Oper am Rhein
(2006).
Foto: Eduard Straub

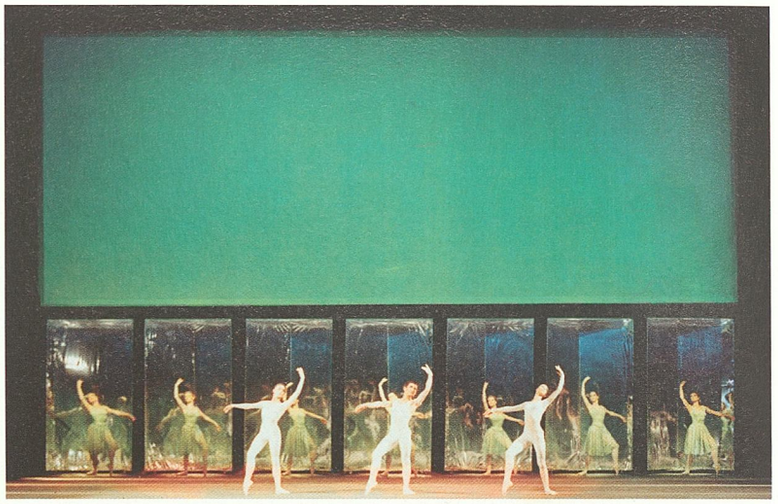
Giuseppe Verdi:
„Falstaff“,
Szenische Adaption
von Karen Mauksch.
Aufführungen in der
RheinOperMobil,
Interimsspielstätte im
Regierungsviertel
Düsseldorf während
Umbauarbeiten am
Opernhaus ab April
(2006).
Foto: Eduard Straub

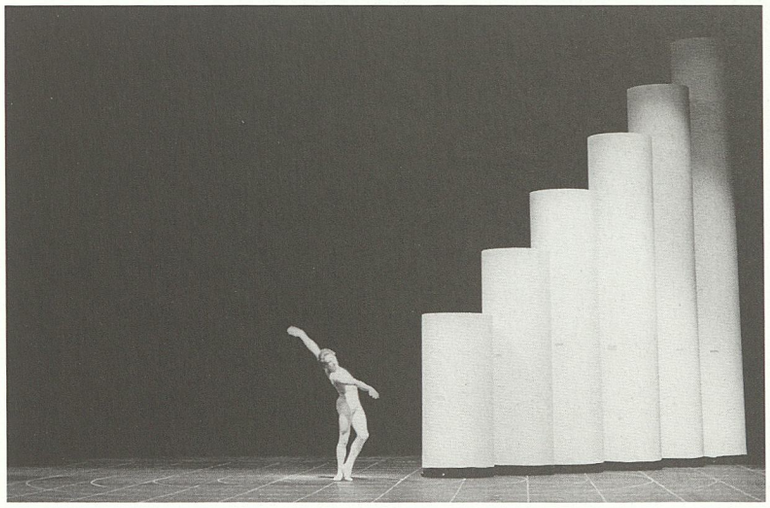
Musiktheater und bildende Kunst



Igor Strawinsky:
„Oedipus rex“,
(1964).
Bühnenbild:
Ewald Mataré.
Wilhelm Ernest
Foto: Elfi Hess

Frank Martin:
„Reflexionen“,
(1969).
Bühnenbild:
Heinz Mack.
(Vorne)
Renate Deppisch,
Hugo Delavalle,
Inge Koch
Foto: Rudolf Eimke

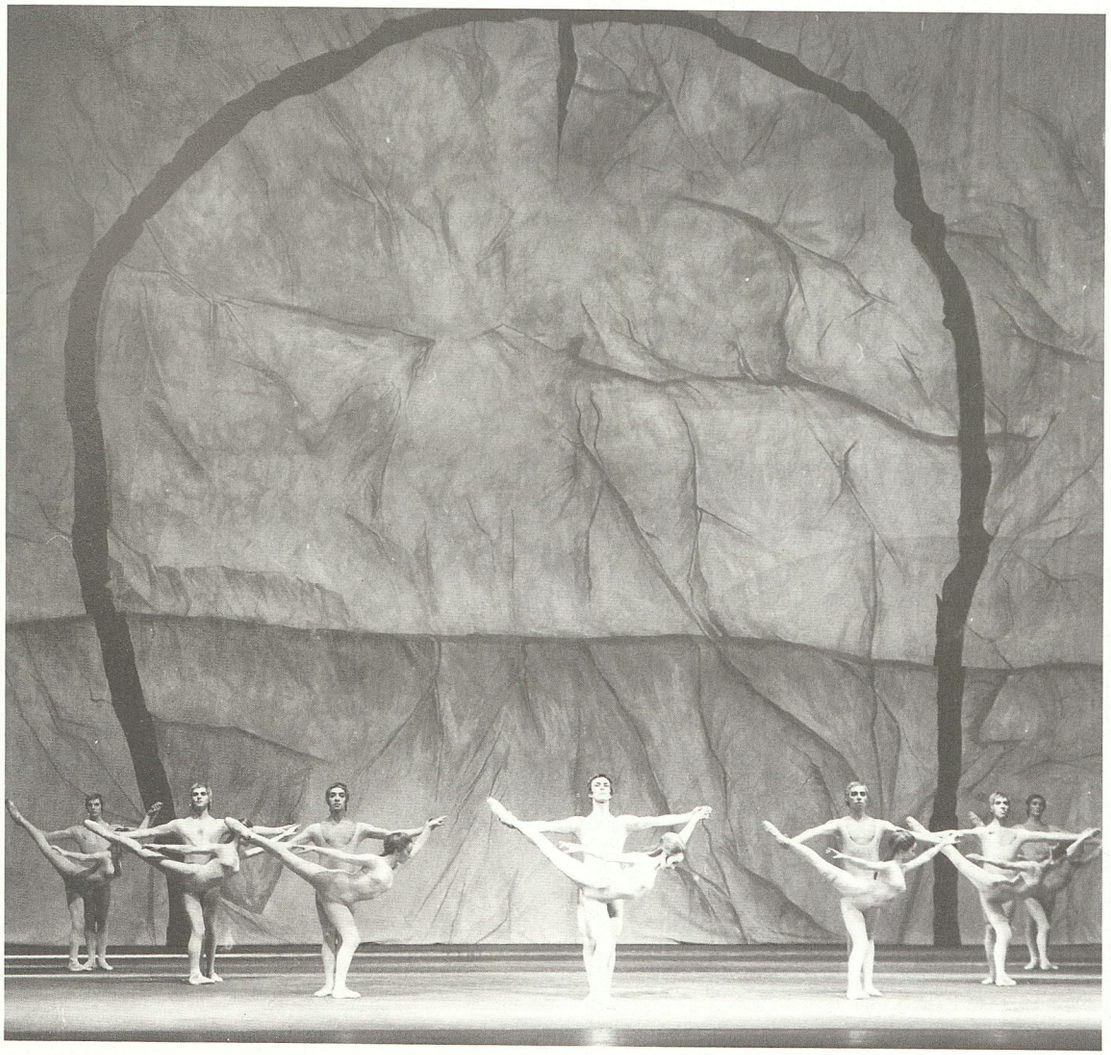




Johann Sebastian Bach:
„Suite Nr. 1
für Violoncello-Solo“,
(1969).
Bühnenbild:
Günther Uecker.
Paolo Bortoluzzi
Foto: Elfi Hess

Francis Poulenc:
„Gravité“,
(1969).
Bühnenbild:
Otto Piene
Foto: Rudolf Eimke

Musiktheater und bildende Kunst



Johannes Brahms:
„Erinnerung“,
(1969).
Bühnenbild:
Emil Schumacher
Foto: Elfi Hess

Musiktheater und bildende Kunst

Antonio Vivaldi:
„Die vier Jahreszeiten“,
(1970).
Bühnenbild:
Bernard Schultze
Foto: Rudolf Eimke

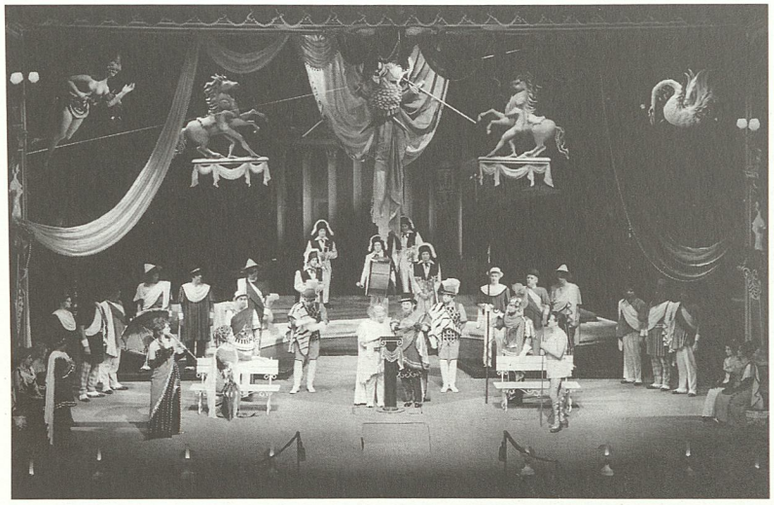
Gaëtano Donizetti:
„La fille du régiment“,
(2000).
Bühnenbild
und Kostüme:
Fernando Botero.
Jeanine Thames,
Thorsten Grümbel
Foto: Eduard Straub

Giuseppe Verdi:
„Il trovatore“,
(1996).
Bühnenbild
und Kostüme:
Markus Lüpertz.
Rebecca Turner,
Mikel Dean,
Corneliu Murgu
Foto: Eduard Straub

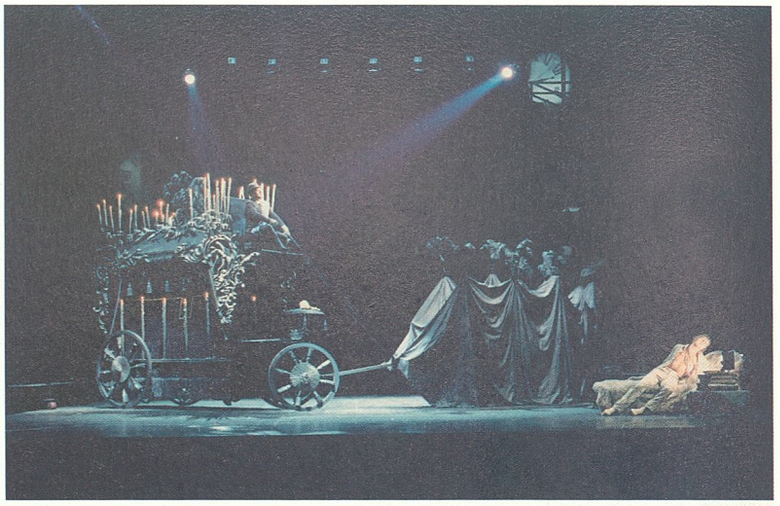
Ludwig van Beethoven:
„Fidelio“,
(1962).
Inszenierung:
Adolf Rott.
Gabrielle Treskow,
Hilde Zadek,
Helmut Fehn,
Randolph Symonette,
Herold Kraus
Foto: Elfi Hess

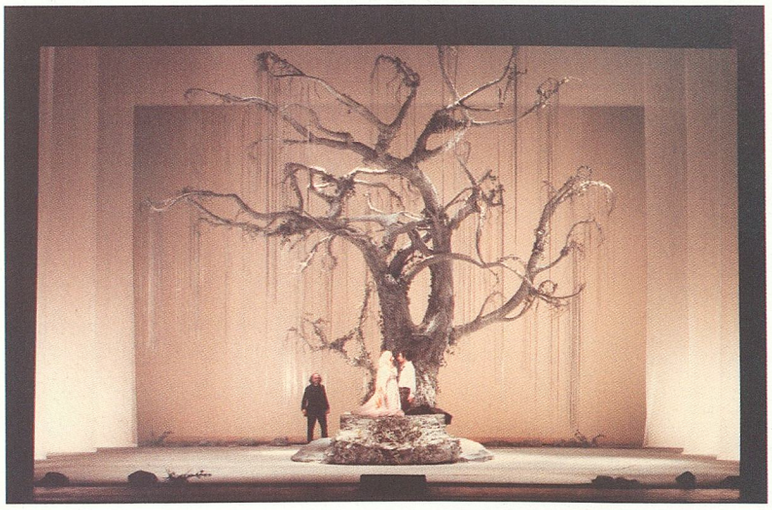
Regieprofile

Jacques Offenbach:
„Die schöne Helena“,
(1963).
Inszenierung:
Günter Roth
Foto: Elfi Hess

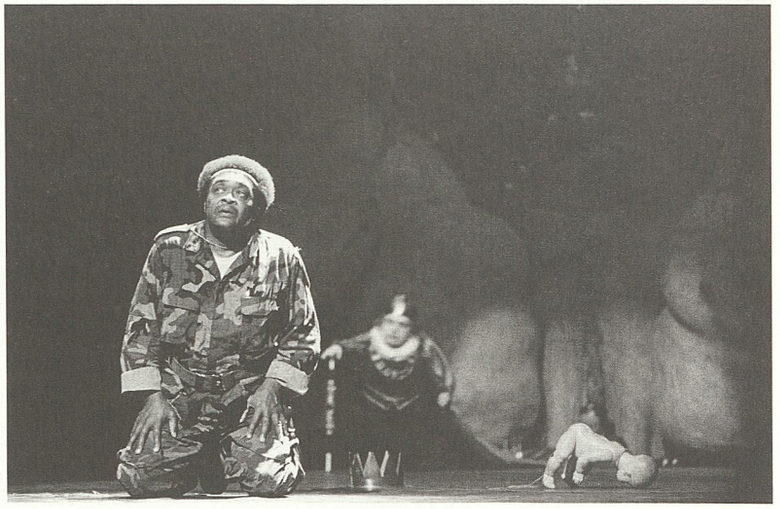


Hector Berlioz:
„Fausts Verdammnis“,
(1972).
Inszenierung:
Bohumil Herlischka.
Guillermo Saràbia,
Werner Götz
Foto: Rudolf Eimke





Claude Debussy:
„Pelléas et Mélisande“,
(1981).
Inszenierung:
Jean-Pierre Ponnelle.
Rudolf Constantin,
Rachel Yakar,
Michael Rosness
Foto: Rudolf Eimke

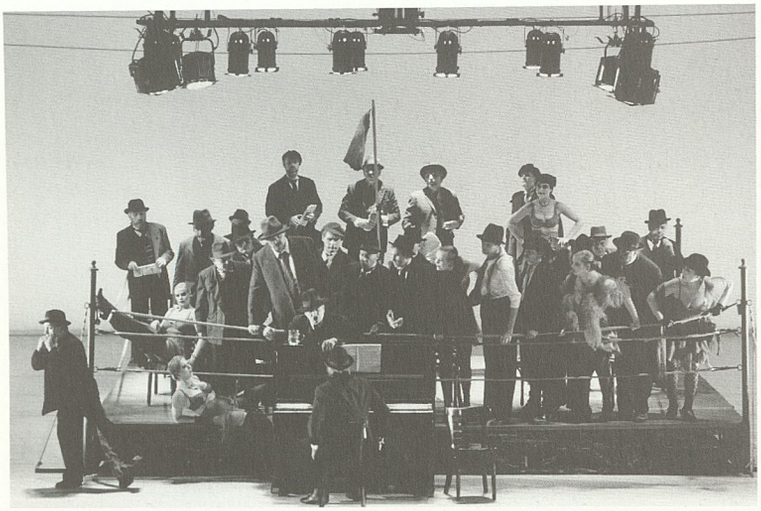


Giuseppe Verdi:
„Macbeth“,
(1988).
Inszenierung:
Günther Krämer:
Eugene Holmes
Foto: Michael Dannenmann

Giuseppe Verdi:
„Aida“,
(1989).
Inszenierung:
Pet Halmen.
Janos B. Nagy,
Fritz Hübner,
Constantin Dumitru,
Stefania Kaluza
Foto: Eduard Straub

Regieprofile

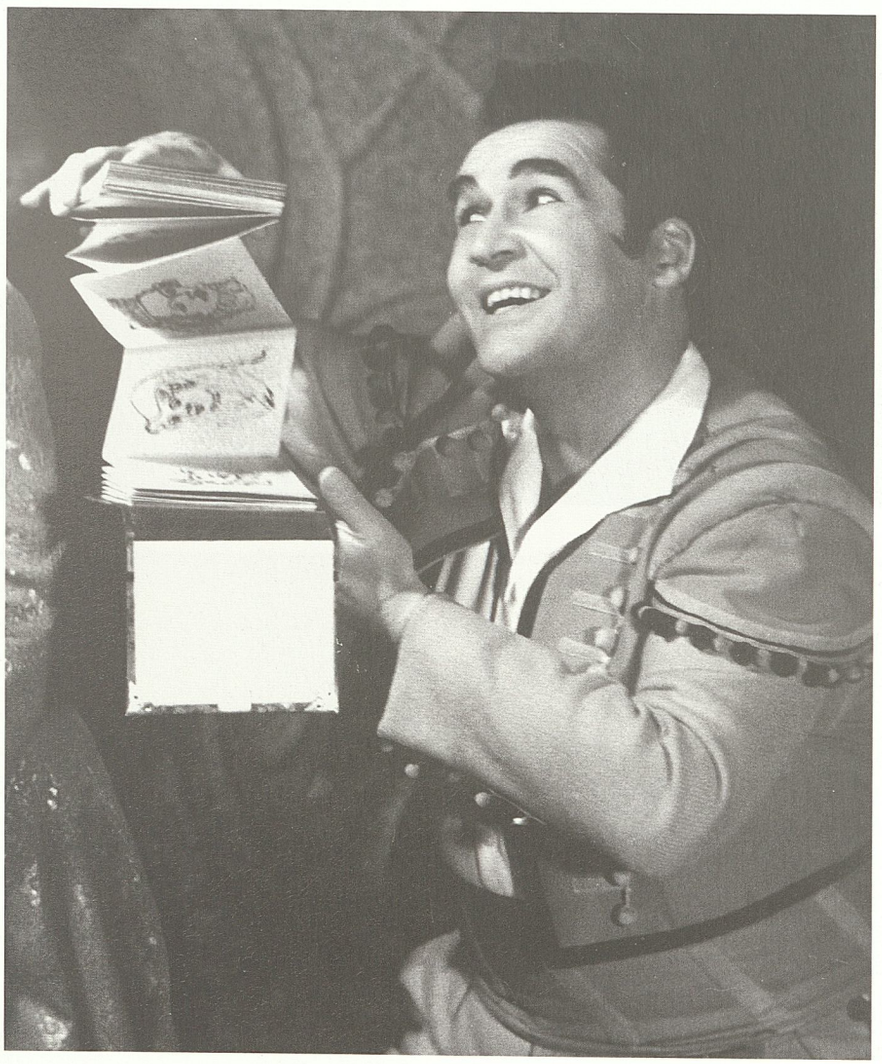
Kurt Weill:
„Aufstieg und Fall der
Stadt Mahagonny“,
(1994).
Inszenierung:
Kurt Horres
Foto: Eduard Straub



Wolfgang Amadeus Mozart:
„Le nozze di Figaro“,
(1997).
Inszenierung:
Tobias Richter.
Laura Cherici,
Sylvia Hammarström,
Rosella Ragatzu
Foto: Eduard Straub

„Les contes d‘Hoffmann“,
(2004).
Inszenierung:
Christof Loy.
Annette Seiltgen,
Sergej Khomov
Foto: Eduard Straub

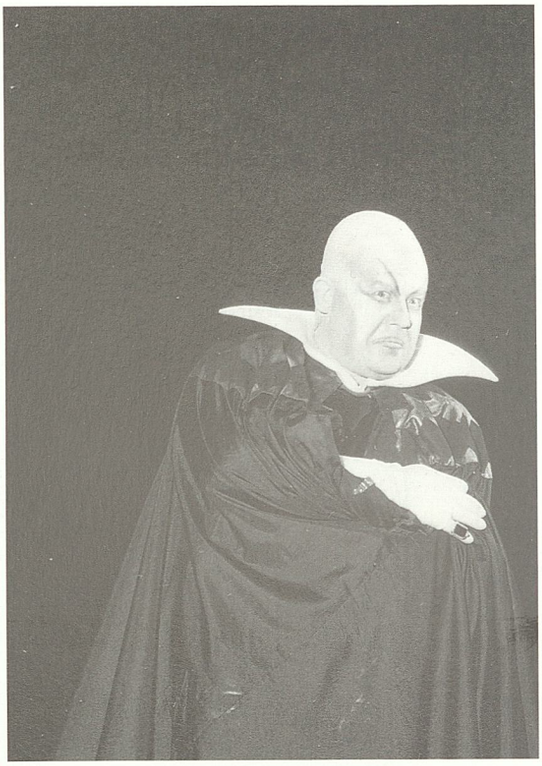
Leoš Janáček:
„Kat’a Kabanová“,
(1996). Inszenierung:
Stein Winge
Foto: Eduard Straub



Benno Kusche
als Leporello in
„Don Giovanni“,
(1958).
von Wolfgang
Amadeus Mozart
Foto: Elfi Hess

Der singende Mensch

Christel Goltz als
Salome in „Salome“
(1958).
von Richard Strauss
Foto: Elfi Hess

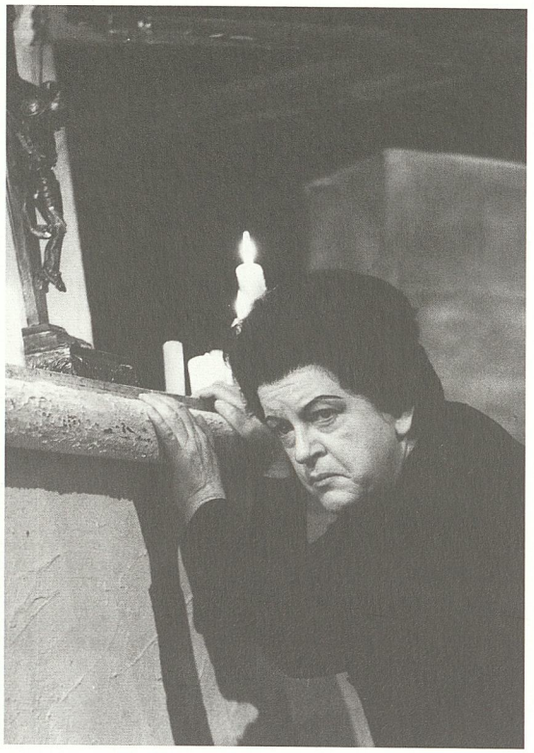


Hans Kaart als
Mephisto in
„Doktor Faust“
(1962).
von
Feruccio Busoni
Foto: Elsbeth Höfer

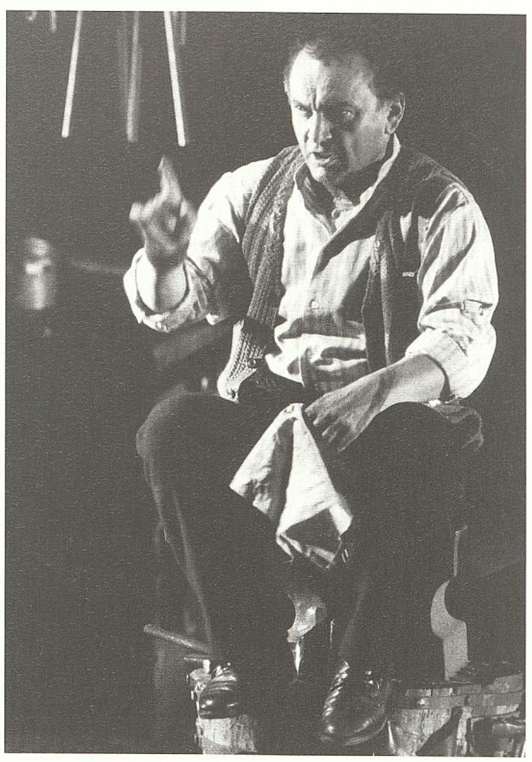
Ingrid Bjoner als
Elektra in „Elektra“
(1981).
von Richard Strauss
Foto: Theatermuseum
Düsseldorf

Der singende Mensch

Guillermo Saràbia
als Falstaff in
„Falstaff“
von Giuseppe Verdi
(1975).
Foto: Fred Kliché



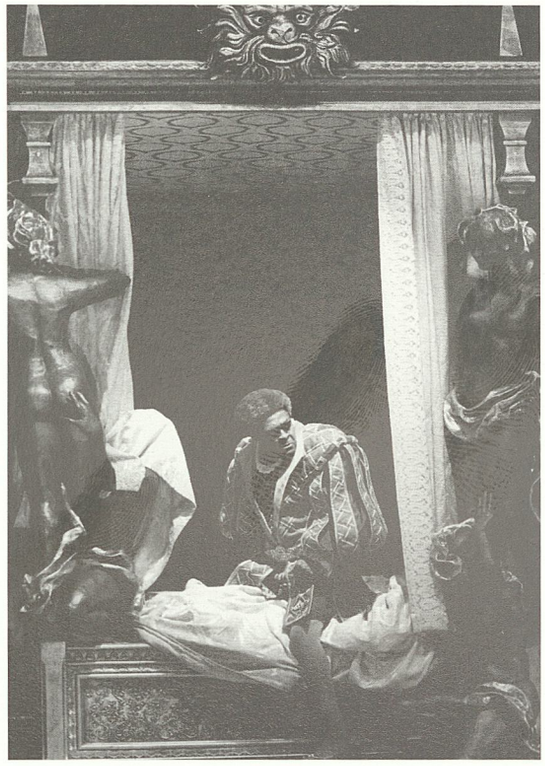
Astrid Varnay als
Küsterin in „Jenufa“
(1969).
von Leoš Janáček
Foto: Fred Kliché



Helmut Pampuch
als Mime in
„Siegfried“
von Richard Wagner
(1992).
Foto: Eduard Straub

Der singende Mensch

Jeanne Piland
als Kind in
„Das Kind und
die Zauberwelt“
von Maurice Ravel
(1978).
Foto: Fred Kliché

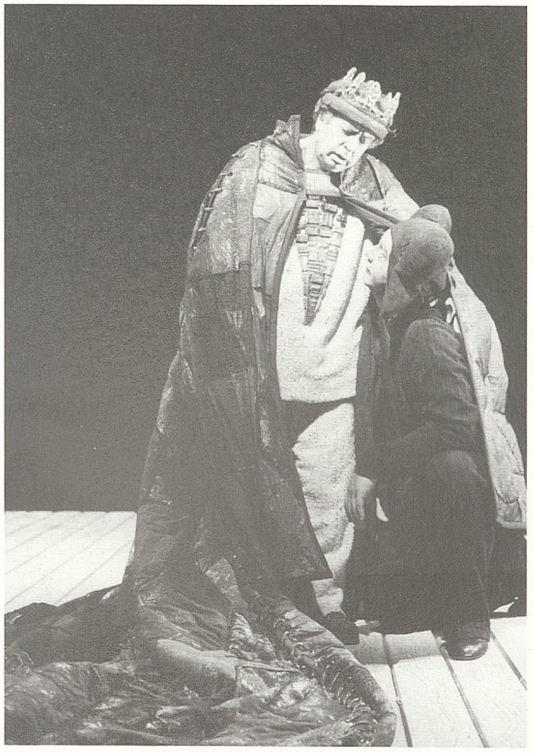


Eugene Holmes
als Rigoletto in
„Rigoletto“ von
Giuseppe Verdi
(1976).
Foto: Fred Kliché

Gwendolyn Killebrew
als Azucena in
„Il trovatore“
von Giuseppe Verdi
(1978).
Foto: Fred Kliché

Paolo Montarsolo
als Mustafa in
„L’italiana in Algeri“
von
Giacchino Rossini
(1972).
Foto: Fred Kliché

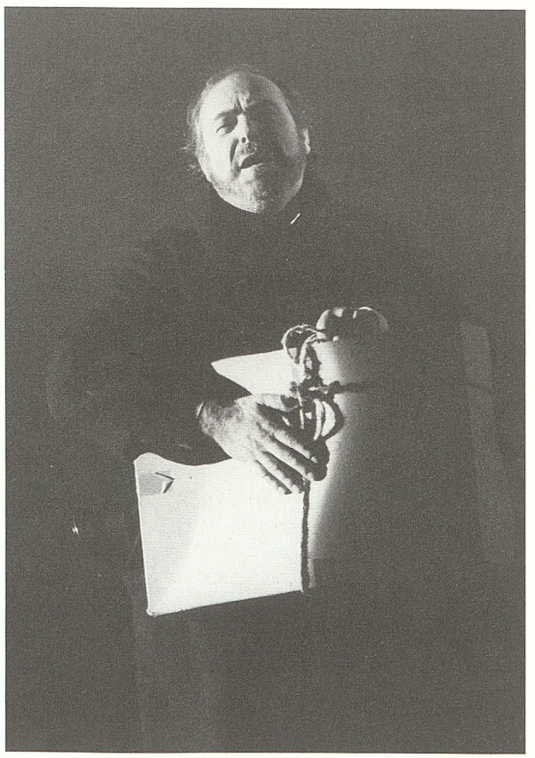
Der singende Mensch



Günter Reich als
König Lear in
„Lear“ von Aribert
Reimann
(1978).
Foto: Fred Kliché

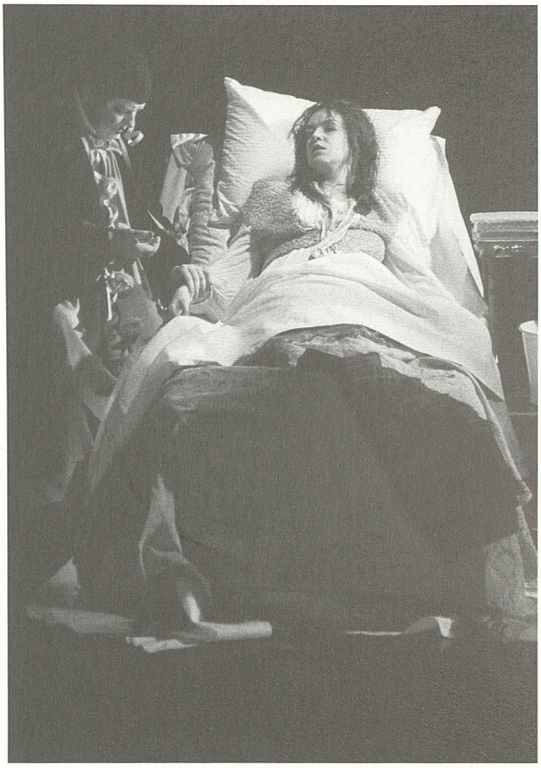
Udo Holdorf
als Herodes in
„Salome“ von Richard
Strauss
(1979).
Foto: Fred Kliché

Gabriele Schnaut
als Ortrud in
„Lohengrin“
von Richard Wagner
(1987).
Foto: Fred Kliché



Hermann Becht als
Thomas Hudetz in
„Der Jüngste Tag“
von Giselher Klebe
(1989).
Foto: Klaus Lefebvre

Der singende Mensch

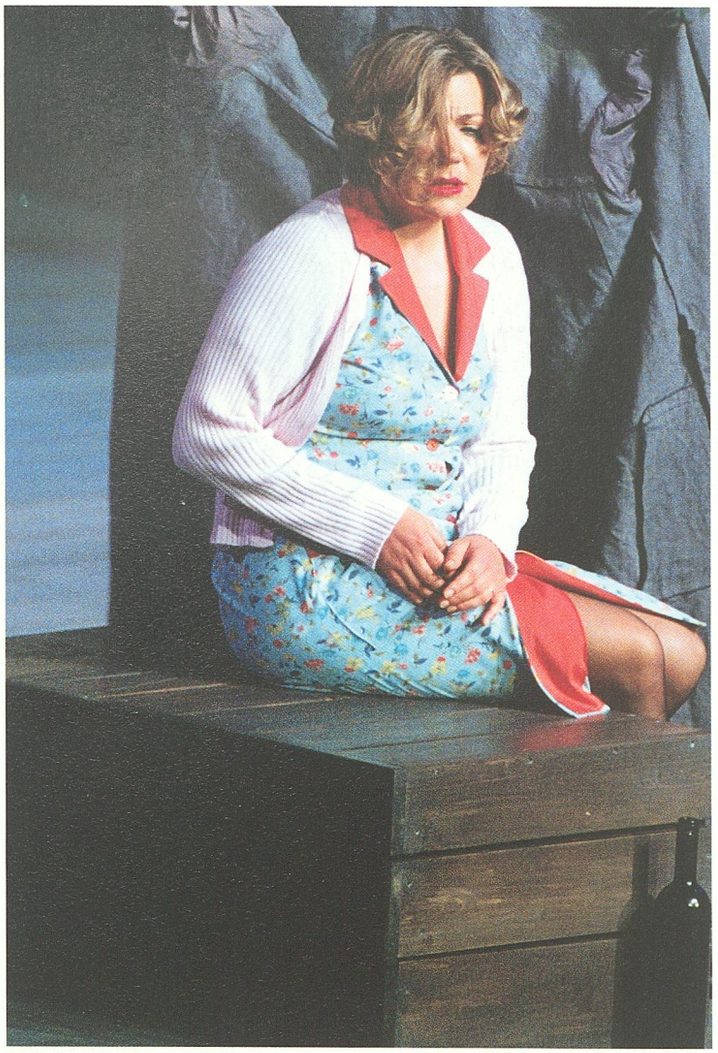


Alexandra von der Weth als Violetta in „La Traviata“ von Giuseppe Verdi (2000).
Foto: Eduard Straub

Sergej Khomov als Truffaldino in „L’amour des trois oranges“ von Sergej Prokofjew (2002).
Foto: Eduard Straub

Boris Statsenko als Macbeth in „Macbeth“ von Giuseppe Verdi (2003).
Foto: Eduard Straub

Morenike Fadayomi als Beatrice in „Vipern“ von Christian Jost (2005).
Foto: Eduard Straub



Therese Waldner
als Giorgetta in
„Il tabarro"
von Giacomo Puccini
(2003).
Foto: Eduard Straub

Dieter H. Vogel

Möglichkeiten und Grenzen des Kultursponsorings

Kultur und Sponsoring scheinen sich auf den ersten Blick nicht zu vertragen. Hier ein Begriff, der beim Nachdenken sehr schnell zu den existentiellen Fragen des Menschseins und seiner Werte führt. Dort ein banal utilitaristischer Terminus aus dem Marketing, der materielle Leistungen mit entsprechenden Gegenleistungen koppelt. Schauen wir uns die Kunst als wichtige Trägerin von Kultur an. Muss ein Künstler nicht als ein von äußeren Einflüssen unabhängiger Sinnstifter, der nur seinem inneren Drang Ausdruck verleiht, angesehen werden? Degradiert man durch Sponsoring künstlerisches Schaffen nicht zur gewöhnlichen Dienstleistung, die keinesfalls mehr zur Orientierung des Menschen in unserer Welt taugt? Man könnte diesen scheinbaren Widersprüchlichkeiten noch lange nachgehen, um am Ende festzustellen: Der idealistische Ansatz entspricht weder der historischen Realität noch lässt er erwarten, eine vollkommenere Gesellschaft für die Zukunft zu schaffen.

Bis ins 18. Jahrhundert hinein war Kunst fast immer Auftragskunst. Natürlich waren die Künstler oft auch bereit, Konzessionen an die jeweils Herrschenden zu machen, schon um ihren Lebensunterhalt zu sichern. Den Kunstwerken der Zeitspanne vom Altertum bis zum Ende der aristokratischen, höfischen Kultur, die wir ja wohl als einen ganz wesentlichen Teil des Kulturerbes der Menschheit bezeichnen, hat das nicht geschadet. Maecenas, Händler und enger Berater des Kaisers Augustus, dessen Name Symbol für uneigennützige Förderung von Kunst geworden ist, finanzierte Literaten. Ohne ihn hätten Horaz und Vergil ihren Ruhm vermutlich nicht erlangt. Sie revanchierten sich mit unvergänglicher Dichtkunst, aber auch mit Staatspropaganda. Es wäre müßig, abwägen zu wollen, in welchem Maße einerseits private Neigung und Bürgersinn und andererseits geschäftliche Interessen Maecenas zur Förderung bewegt haben mögen. Sicher würden auch heute eine Reihe bedeutender Maler nach wie vor in der stillen Stube für die Nachbarschaft malen, hätten ihre Bilder nicht von der Wandelhalle einer Sparkasse aus den Weg in die Welt gefunden. Der kunstbeflissene Leiter der Sparkasse steht in der Tradition des Maecenas, zur Erbauung des Menschen über seine elementaren Grundbedürfnisse hinaus durch das, was wir Kultur nennen, beizutragen. Menschen haben sich zu allen Zeiten mehr oder weniger stark an das jeweilige System binden lassen. Davon war auch die Kultur nicht frei. Aber ihre Besonderheit hat doch immer darin bestanden, Etabliertes in Frage zu stellen oder auch sich zu verweigern.

Ende des 18. Jahrhunderts löste sich die höfische Kultur auf und begann einer städtischen Kultur Platz zu machen. Die gesellschaftlichen Veränderungen brachten zunächst Vielfalt und Dynamik in das kulturelle Leben. Der Selektionsprozess um die Gunst des Publikums nahm merklich zu. Auch wenn die anfängliche Breite der Kulturbeteiligten sich bald immer mehr auf das Bildungsbürgertum einengte, war doch so etwas wie ein Kunstmarkt entstanden, der Künstler unabhängig machte, wenn sie erfolgreich waren, und bettelarm, wenn sie kein Publikum fanden. Stiftungen versuchten, als Mäzene die Bedürftigen der Kulturszene zu unterstützen. Auch wenn die Kunst sich freier fühlte als je zuvor, änderte sich an den vermeintlichen Gefahren für die Unabhängigkeit der Kunst nichts.

Der langjährige Vorsitzende des Freundeskreises der Deutschen Oper am Rhein Götz Knappertsbusch. Foto: Fred Kliché

Mit der Weimarer Republik war dann der Weg vom personifizierten Fürsten hin zum anonymen Staatsapparat als Finanzier von Kunst und Kultur vollendet. Seither gilt Kultur als öffentliche Angelegenheit, durchbrochen vom Mäzenatentum weitsichtiger Zeitgenossen, die ihren wirtschaftlichen Erfolg auch als Verpflichtung gegenüber der Gesellschaft empfanden und sich entsprechend sozial oder kulturell engagierten.

Dieser Trend verstärkte sich, als das Nachkriegs-Deutschland den Wiederaufbau bewältigt hatte. Kunstvereine und Fördergruppen entstanden nicht aus politischen Programmen von Parteien oder Verfügungen von Ministern, sondern aus Bürgerverantwortung und konkretem Engagement derjenigen, die ein Defizit in der Abgrenzung der Kulturschaffenden von ihrem Publikum verspürten. Vor allem aber hatte sich die Erkenntnis breitgemacht, dass Kultur für die Entwicklung der Stadt und der Region zu bedeutend war, um sie allein der öffentlichen Hand zu überlassen. In diesem Geiste wurde vor nunmehr 30 Jahren auch der Freundeskreis der Deutschen Oper am Rhein gegründet.

Es war die Zeit, in der das Bildungsbürgertum in Sachen Kultur noch in heftigem Wettstreit mit den Verfechtern der Vergesellschaftung des Kulturbetriebs standen, die öffentliches Geld für

kulturpolitisch sauber hielten, Geld von Privaten und insbesondere von Unternehmen aber als manipulationsverdächtig ablehnten. So, als ob es gelte, den Weg zurück in die absolutistische Obrigkeit über das Kulturschaffen zu versperren. Wenngleich auch heute noch vereinzelt Politiker und Intendanten zu vernehmen sind, die privatem Geld für die Kultur misstrauen und die auf öffentlicher Vollversorgung bestehen, haben mittlerweile doch weitgehend die Protagonisten des Sowohl-als-auch die Oberhand.

Die Entwicklung der Demokratie nach dem Kriege brachte zeitweise eine stärkere Verknüpfung der Kultur mit den gesellschaftlichen Vorstellungen von Sozialgruppen mit sich. Immer wieder haben sich politische Gruppierungen, sobald sie über den Zugang zu entsprechenden Budgets verfügten, besonders der Förderung derjenigen Kultur angenommen, die sie als Verstärkung ihrer Ideologie ansahen. Gegenwärtig scheinen solche Tendenzen weniger ausgeprägt zu sein. Geblieben ist ein erstaunlich breites kulturelles Angebot für alle. Der heutige Kulturmarkt ist vielschichtig: Bewährte Klassik, klassische Moderne und experimentelles Neues, alles ist vorhanden. Bibliotheken, Galerien, Museen, Sprech- und Musiktheater und Festspielorte stehen in ausreichender Menge zur Verfügung. Eine Kulturgesellschaft sind wir dennoch nicht. Da gibt es Nachholbedarf. Sehen wir vom zweifelhaften Kulturbeitrag der Kulturindustrien Fernsehen und Film ab, ist die Mobilisierung der Bevölkerung in Richtung Kultur bisher nicht gelungen. Dabei zeigt sich immer mehr, wie wichtig die Durchdringung und Anreicherung unserer Alltagswelt durch Kultur ist. Natürlich steigert Kultur die Lebensqualität. Vor allem aber steht sie für das ein wenig aus dem Gleichgewicht geratene Wertesystem unserer Gesellschaft ganz oben in der Rangliste der Einflussgrößen. Mit der Erkenntnis der Endlichkeit der umfassenden staatlichen Daseinsfürsorge verbindet sich die Einsicht in die Notwendigkeit stärkerer privater Initiativen zur Lösung der globalen Herausforderungen. Das gilt für den Einzelnen ebenso wie für die Politik und die Wirtschaft. Ein fortschrittliches, aber doch in der europäischen Tradition verwurzeltes Gesellschaftssystem könnte Freiheit, Solidarität, Wettbewerb und Menschlichkeit als inhaltlichen Kern aufweisen. Ein solches Wertesystem einer überlebensfähigen Gesellschaft herbeizuführen bedarf der Kultur wie des täglichen Brotes.

Natürlich muss sich die Kultur ihrerseits das Publikum erobern, ‚gute Produkte' anbieten, auf sich aufmerksam machen und ihre Veranstaltungen professionell organisieren. Da gibt es viel Raum zur Verbesserung. Nun meint mancher, Kultur und Markt würden nicht zusammenpassen. Die Dynamik des Marktes und die Dynamik der kulturellen Entwicklung sind aber durchaus ähnlich. Beide sind, was die Qualität des Ergebnisses anbelangt, auf Wettbewerb und Innovation angewiesen. Schon deshalb sollte die Verbindung zwischen dem Individuum und der Wirtschaft einerseits und der Kultur andererseits enger werden. Man braucht sich gegenseitig, nicht nur finanziell.

Für den aufgeklärten Bürger steht fest, dass er einen wichtigen Teil seiner Persönlichkeitsentwicklung der Kultur in allen ihren Facetten verdankt. Kultur hat sein Wertesystem geprägt. Kultur hat auch seine Kreativität und damit seine

Der Generalintendant Prof. Dr. Grischa Barfuss vor dem Freundeskreis. Foto: Fred Kliché

Überlebensfähigkeit im beruflichen Wettbewerb gefördert. Ganz zu schweigen von der Eigenschaft der Kultur, das Leben sinnhafter und, nicht zu vergessen, vergnüglicher zu machen. Auch seine Einsicht in die Bedeutung der Kultur für ein stabiles Gesellschaftssystem ist gewachsen. Entsprechend ist in dieser Bevölkerungsgruppe die Bereitschaft gestiegen, Kunst und Kultur zu fördern. Eine mächtige Bewegung ist daraus noch nicht entstanden. Aber die Entwicklung ist ermutigend.

Auch Unternehmen haben erkannt, dass künstlerische Kreativität ein wichtiges, früher weniger beachtetes Kriterium für Innovationen in Produkten und Prozessen ist. Dies ist einer der Gründe, warum die Aufgeschlossenheit der Wirtschaft für Kulturförderung zunimmt. Vor allem aber ist den meisten Firmen bewusst, dass Kulturangebot und Lebensqualität eng aneinander gekoppelt sind. Angesichts knapper werdender öffentlicher Mittel, die Kulturetats eingeschlossen, führt dies zu größerer Bereitschaft, künstlerische Einrichtungen zu fördern. Dabei zielt der Nutzen nicht nur auf die Motivation und Bindung von Mitarbeitern. Kultursponsoring hat als Marketinginvestition eine breite Wirkung auf das Image eines Unternehmens gegenüber seinem lokalen Umfeld, aber auch gegenüber Kunden und Lieferanten. Schließlich

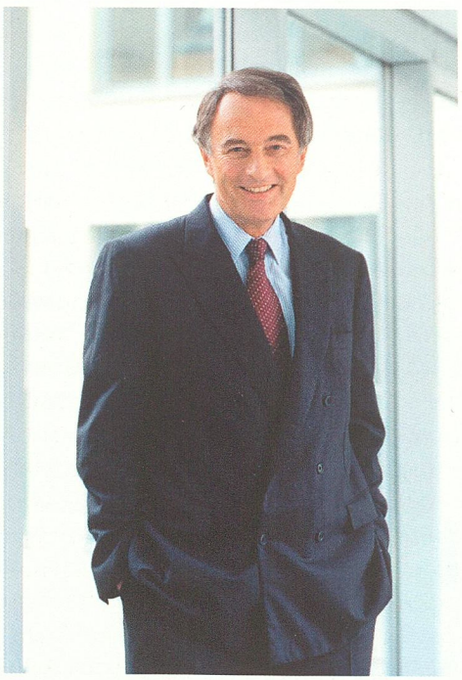
sind Kulturereignisse auch perfekte Plattformen zur Förderung von Netzwerken. Jeder aufgeschlossene Unternehmenslenker wird das alles bestätigen, um dann vielleicht doch vor größeren Spenden oder üppigeren Sponsoringetats zurückzuschrecken. Die Einsicht wird wachsen. Schließlich sind Beispiele vorbildlichen Verhaltens in beachtlicher Zahl vorhanden.

Gemessen am kulturellen Gesamtetat nehmen sich die Beiträge von Privaten, Unternehmen und Stiftungen in Deutschland in der Tat nach wie vor bescheiden aus. Immerhin ist zumindest ihre Steigerungsrate beachtlich. In den letzten zehn Jahren versechsfachten sich die Fördermittel der Unternehmen auf jährlich 500 Millionen Euro. Stiftungen und Private dürften zusammen auf eine ähnliche Summe kommen. Gleichwohl bleibt der Staat mit weitem Abstand der Hauptzahler. Die schon als selbstverständlich empfundene Dominanz der staatlichen Förderung der Kultur lässt aber manchen hierzulande auf der Meinung beharren, man zahle für solche Zwecke ja Steuern. Da ist noch wenig Verständnis für die gesellschaftliche Verantwortung des Einzelnen zu spüren. Amerika, du hast es besser, möchte man da sagen. Aber der Vergleich mit den Vereinigten Staaten hinkt. Der dortige Gesellschaftsentwurf beinhaltet deutlich weniger Staat auf allen Ebenen. Die größere Spreizung der Einkommen und Vermögen, unterstützt durch geringere Steuern, schafft Spielraum zu einer wesentlich eindrucksvolleren Förderung gesellschaftlicher Belange durch den Einzelnen als dies hierzulande der Fall ist. Wer es zu etwas gebracht hat, hält es für selbstverständlich, die Allgemeinheit an seinem Erfolg zu beteiligen. Dass diese Haltung zu einem Kultursponsoring von Privaten in ganz anderer Größenordnung führt, ist einleuchtend.

Die deutsche Realität wird auf lange Sicht das Primat staatlicher Kulturförderung aufweisen. Dennoch: Es gibt auch in unserem Land noch großen Spielraum, die private Förderung der Kultur auszubauen. Die Bürgerverantwortung und die Partizipation derjenigen, die dazu in der Lage sind, sind bei weitem noch nicht ausgeschöpft. Das gilt für finanzielle Beiträge ebenso wie das persönliche Engagement in Kulturinstitutionen.

Die Oper weist besonders hohe spezifische Produktionskosten auf. Dabei steht der finanzielle Aufwand deutlicher als in anderen Kunstgattungen im recht engen Zusammenhang mit der künstlerischen Qualität der Aufführungen. Umso mehr bedarf die Oper der privaten Förderung, um nicht in den Teufelskreis aus Kosteneinsparung und künstlerischem Verfall zu geraten. Wer das Musiktheater liebt, sollte sich deshalb nicht auf den Besuch von Aufführungen beschränken. Seinen Möglichkeiten entsprechend sollte er auch Mäzen sein. Für die Rheinoper bietet der Freundeskreis die beste Gelegenheit hierzu. Seine erfreuliche Entwicklung unterstreicht, dass sich mehr und mehr Bürger unserer Region dieser Verantwortung stellen. Das Schöne ist, dass sie für ihr Engagement auch noch beschenkt werden.

Der Autor ist Vorsitzender des Vorstands des Freundeskreises der Rheinoper e. V.



Prof. Dr. Dieter H. Vogel, derzeitiger Vorsitzender des Freundeskreises
Foto: Freundeskreis Rheinoper e.V.

Die Duisburger Philharmoniker

Als sich am 30. September 1956 im Theater Duisburg der Vorhang für Giuseppe Verdis Oper *Falstaff* hob und damit einen Tag später als in Düsseldorf auch im zweiten Haus der Deutschen Oper am Rhein der reguläre Spielbetrieb aufgenommen wurde, saßen die Musiker jenes Orchesters im Graben, das sich heute ‚Duisburger Philharmoniker' nennt. Damals wurde unter dem Namen ‚Städtisches Symphonieorchester' musiziert – ‚Das Symphonieorchester der Stadt Duisburg' wurde in den Programmheften der Rheinoper vermerkt –, anlässlich des 100-jährigen Bestehens erfolgte 1977 die Umbenennung in ‚Duisburger Sinfoniker', und seit dem 1. August 2000 heißt das Orchester offiziell ‚Duisburger Philharmoniker'.

Die Duisburger Philharmoniker, gegründet im Jahr 1877, gehören zu den großen traditionsreichen Orchestern in Deutschland. Man muss sich davor hüten, in der Orchestergeschichte eine ständige Aufwärtsentwicklung sehen zu wollen, aber die Begegnung mit großen Namen in der Vergangenheit darf die früheren Zeiten auch nicht verklären. Wohl möchte man Parallelen aufzeigen, denn die Schwierigkeiten des Neubeginns nach dem Zweiten Weltkrieg lassen sich mit den Problemen vergleichen, denen sich die ‚Neue Städtische Kapelle' des Orchesterleiters Hermann Brandt in den ersten Jahren nach der Gründung wiederholt ausgesetzt sah. Aber wie Musikdirektor Walther Josephson die Übernahme in städtische Trägerschaft durchsetzte und mit der deutschen Erstaufführung von Anton Bruckners *Neunter Sinfonie* im Jahr 1903 für den bis dahin stärksten kulturellen Glanz sorgte, so wurden auch die Schwierigkeiten nach dem Kriege überwunden. Als der Konzertbetrieb im Herbst 1945 wieder aufgenommen wurde, musste das Orchester zunächst auf den Stand von 65 Mitgliedern gebracht werden. 1962 erfolgte bereits die Verstärkung auf 71 Mitglieder, die Duisburger Sinfoniker führten 1977 sogar 87 Namen an, und die Duisburger Philharmoniker verzeichnen heute 93 Mitwirkende.

Indessen waren die Kriegsauswirkungen noch lange erkennbar, denn selbst nach dem Start der Deutschen Oper am Rhein mussten die Konzerte noch im Theater stattfinden. Die 1887 erbaute Tonhalle war als städtischer Konzertsaal zerstört worden, und selbst im Theater war anfangs nur das Foyer bespielbar. Es ist ein Zeichen für den hohen Idealismus, dass die Konzerte anfangs viermal hintereinander gegeben werden mussten. Als 1950 zunächst Zuschauerraum und Vorbühne wieder genutzt werden konnten, brauchten die Konzerte nur noch einmal wiederholt zu werden, und bei der Wahlmöglichkeit zwischen zwei Aufführungsterminen ist es bei den Konzerten bis heute geblieben. Rasch wurde die Zahl von zwölf Hauptkonzerten erreicht, und auch dieses Angebot hat sich bewährt. Mit der Einweihung der für ihre vorzügliche Akustik gerühmten Mercator-Halle bekam das Orchester erst 1962 Ersatz für die alte Tonhalle. Seit der Spielzeit 2002/03 finden die Konzerte übergangsweise im Theater am Marientor statt, denn die in die Jahre gekommene Mercator-Halle musste einem Neubau weichen. Schon gegen Ende der Saison 2005/06 sollen die Duisburger Philharmoniker aber im CityPalais wieder einen erstklassigen Saal als Heimstätte für ihre Konzerte erhalten.

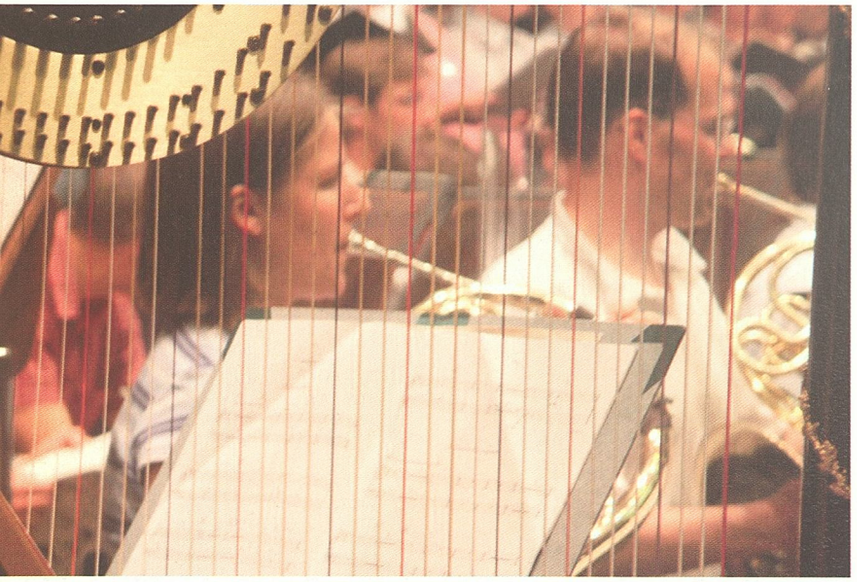
Seit der Mitwirkung bei den Aufführungen der Deutschen Oper am Rhein musizieren die Duisburger Philharmoniker in einer Doppelfunktion als Opern- und Konzertorchester. Obwohl zwischenzeitlich zum Erliegen gekommen oder bei wechselnder Trägerschaft nur vorübergehend praktiziert, war diese Situation für das Orchester nicht grundsätzlich neu. Einen glanzvollen Höhepunkt bildete jene Zeit, als annähernd deckungsgleich der Duisburger Generalmusikdirektor Paul Scheinpflug (1920 bis 1928) das Konzertleben prägte und unter der Generalintendanz Professor Saladin Schmitts ein Bühnenvertrag der Städte Bochum und Duisburg bestand (1921 bis 1934).

Ein wichtiges Gastspiel führte die Duisburger Philharmoniker im Juli 2004 in den weltberühmten Concertgebouw Amsterdam
Foto: Duisburger Philharmoniker

Zwei gegensätzliche Tendenzen bestimmten vor dem Zweiten Weltkrieg das Konzertleben: Da waren einmal die Aufführungen der imposanten Monumentalwerke, doch daneben bildete das zeitgenössische Repertoire einen weiteren Schwerpunkt. Nie wieder hat es so viele Ur- und Erstaufführungen gegeben wie unter dem Generalmusikdirektor Paul Scheinpflug. „Will man über das zeitgenössische Schaffen auf dem Laufenden bleiben, muß man nach Duisburg fahren", hatte damals ein Düsseldorfer Kritiker geschrieben. Aber auch die Duisburger Oper erwarb sich unter Professor Saladin Schmitt einen ausgezeichneten Ruf. Hervorzuheben sind einerseits die weithin beachteten Mozart-

und Wagner-Zyklen – die Duisburger Oper galt damals als ‚Bayreuth am Rhein' –, doch wurde nicht zuletzt 1929 beim Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins auf das zeitgenössische Musiktheater aufmerksam gemacht. In diesem Rahmen erlebte die Oper *Maschinist Hopkins* von Max Brand ihre Uraufführung, ferner gab es in Anwesenheit des Komponisten die Erstaufführung von Arnold Schönbergs Drama mit Musik *Die glückliche Hand*. (Nach der Auflösung des Theatervertrags mit der Stadt Bochum im Jahr 1934 wurde die Duisburger Oper bis 1944 fortgeführt.)

Parallel zur Deutschen Oper am Rhein entwickelten sich die Konzerte des städtischen Orchesters zu einem musikalischen Aushängeschild Duisburgs. Zwar sind auch andere Orchester in der Mercator-Halle aufgetreten, doch haben die Gastspiele und Meisterkonzerte keine vergleichbare Rolle gespielt wie in anderen Städten: Der klingende Eindruck Duisburgs wurde weitgehend geprägt von dem eigenen Orchester. Deshalb war es günstig, dass die Generalmusikdirektoren ein sicheres Gespür bei der Repertoireauswahl bewiesen, dem Orchester das zum jeweiligen Zeitpunkt wirklich Erforderliche abverlangten und somit auch das Leistungsvermögen bei den Aufführungen der Deutschen Oper am Rhein insgesamt günstig beeinflussten.



Probenimpressionen
Foto: Duisburger Philharmoniker

Fünf Jahrzehnte Deutsche Oper am Rhein wurden begleitet von sieben Generalmusikdirektoren für den Konzertbereich der Duisburger Philharmoniker. Von diesen sieben Dirigenten ist niemand so lange geblieben wie Georg Ludwig Jochum. 24 Jahre lang, von 1946 bis 1970, übernahm er die Leitung der städtischen Hauptkonzerte. Wie auch seinem älteren und berühmteren Bruder Eugen Jochum, der übrigens vor dem Beginn seiner internationalen Karriere von 1930 bis 1932 das Amt des Duisburger Generalmusikdirektors bekleidete, sagte man ihm eine Bevorzugung der deutschen Klassiker und Romantiker nach. Zweifellos hat es in dieser Zeit glanzvolle Aufführungen der Symphonien Beethovens und Bruckners gegeben – gewissermaßen zur Einweihung der Mercator-Halle waren 1962 innerhalb weniger Wochen die neun Beethoven-Symphonien gespielt worden –, doch war Georg Ludwig Jochums Repertoire in Wirklichkeit ungleich größer. Häufig sind beispielsweise barocke Konzerte in die Programme aufgenommen worden, und mit schöner Regelmäßigkeit gelangte in der Mercator-Halle Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* zur Aufführung. Doch auf der anderen Seite reichte Jochums Repertoire bis ins 20. Jahrhundert hinein. Besonders intensive Pflege genossen die Werke Max Regers und Paul Hindemiths, daneben wurden die Werke der beiden Schweizer Arthur Honegger und Frank Martin sowie die Musik des Ungarn Béla Bartók und sogar des Finnen Jean Sibelius umfassend präsentiert. Georg Ludwig Jochums Wirken bedeutete aber nicht nur die Erarbeitung eines bemerkenswert umfangreichen Repertoires, denn auch als Orchestererzieher leistete der Dirigent Maßgebliches.

Weil das kurzzeitige Wirken des folgenden Generalmusikdirektors Walter Weller kaum nennenswerte Auswirkungen hatte, mussten anschließend nicht weniger als 16 zum Teil sehr prominente Dirigenten wie Heinz Wallberg, Michael Gielen und Zdenek Mácal die cheflose Zeit überbrückten. Diese Zeit erinnert an das Interregnum der Jahre 1928 bis 1930, das die damaligen Größen wie Leo Blech, Fritz Busch, Carl Schuricht, Max von Schillings, Hermann Scherchen und Bruno Walter nach Duisburg führte.

Erst mit dem Griechen Miltiades Caridis (1976 bis 1981) war wieder eine prägende Persönlichkeit gefunden. Caridis gestaltete seine Programme nicht nur so abwechslungsreich wie möglich – wenn auch mit einer gewissen Vorliebe für Gustav Mahler und die Klassiker der Moderne –, sondern erweiterte auch behutsam den Wirkungskreis des Orchesters und führte es an die Teilnahme der Internationalen Duisburger Festivals heran.

Dem Caridis-Nachfolger Lawrence Foster (1982 bis 1987) wird zwar bisweilen eine Bevorzugung des zeitgenössischen Repertoires nachgesagt, doch vernachlässigte der Amerikaner rumänischer Abstammung auch die Klassiker nicht. Zu rühmen ist die hochkarätige Darstellung sämtlicher Beethoven-Klavierkonzerte mit dem Pianisten Malcolm Frager – eine Neuauflage dieses Projektes riskierten Bruno Weil und

der Pianist Bernd Glemser in der Jubiläumssaison 2002/03, als das Orchester sein 125-jähriges Bestehen feiern konnte.

Alexander Lazarew, Duisburger Generalmusikdirektor von 1988 bis 1993, konfrontierte das Orchester vor allem mit den Werken russischer Komponisten des 20. Jahrhunderts. Hier zeigte es sich besonders deutlich, wie Konzertaufführungen selbst Rheinopern-Produktionen beflügelten, spielten doch die Duisburger Philharmoniker das Prokofjew-Ballett *Romeo und Julia* mit außerordentlicher Kompetenz.

Lazarews Nachfolger war Bruno Weil, der die Sicht nun wieder auf die Musik der Klassik und der Frühromantik fokussierte und damit bewundernswerte Beispiele an Transparenz und klarer Zeichnung erzielte. Das schärfte das Stilempfinden ganz beträchtlich. Als der Engländer Jonathan Darlington im Jubiläumsjahr 2002 das traditionsreiche Orchester übernahm, trat er wieder für eine Erweiterung des Repertoires ein, behielt jedoch das Bestreben nach Klarheit auch in unterschiedlichen Besetzungsgrößen bei. Die Programme des gegenwärtigen Duisburger Generalmusikdirektors sind abwechslungsreich, weisen spannungsreiche Kontraste auf, berücksichtigen die Jubiläumskomponisten wie Mozart und Schostakowitsch gleichermaßen wie Béla Bartók und Benjamin Britten als Klassiker des 20. Jahrhunderts, überzeugen aber bei den Klassikern ebenso wie bei den Gegenwartskomponisten. Zu ergänzen bleibt, dass auch barocke Werke aus den Konzerten nicht ausgeklammert oder den Spezialensembles überlassen werden. Allerdings lädt man sich – anders als zur Zeit von Georg Ludwig Jochum – für die Erarbeitung dieser Kompositionen nun führende Kräfte wie Reinhard Goebel und Ton Koopman ein, und aus diesen Begegnungen entstehen überaus anregende Dialoge.

Es bleibt zu ergänzen, dass in den Philharmonischen Konzerten auch neueste Werke nicht fehlen. Voller Stolz kann das Orchester auf eine illustre Gästeliste sowie auf eine stattliche Zahl von Uraufführungen verweisen. 1903 dirigierte Richard Strauss seine Tondichtung *Tod und Verklärung*, Max Reger, Adolf Busch, Hans Pfitzner und Paul Hindemith (Uraufführung des *Konzerts für Orchester* im Jahr 1925) waren häufig zu Gast, und viele Jahre später standen die Komponisten Aram Chatschaturian und Krzysztof Penderecki am Dirigentenpult. In der jüngeren Vergangenheit schrieben Komponisten wie Giselher Klebe und Rudolf Kelterborn eigens für die Duisburger Philharmoniker. Jürg Baur bedankte sich ebenso wie Wolfgang Rihm mit einer Uraufführung für die Verleihung des Duisburger Musikpreises. Zu den spektakulären Höhepunkten der letzten Jahre zählte die europäische Erstaufführung des *Orchestral Theatre Nr. 4*, weil der chinesische Komponist Tan Dun hierin nicht nur eine Vermischung verschiedener Gattungen inklusive Videotechnik anstrebte, sondern auch die östlichen und westlichen Traditionen zusammenführte. Im Umfeld des 125-jährigen Orchesterbestehens komponierten schließlich Krzysztof Meyer, Manfred Trojahn und Mauricio Kagel (*Broken Chords*, 2002) für die Duisburger Philharmoniker. Diese Fülle korrespondierte augenfällig mit Paul Scheinpflugs Spielplan in den 1920er Jahren.

Die Attraktivität der Philharmonischen Konzerte wird gefördert durch die Mitwirkung bedeutender Solisten. Am Beginn der Rheinopern-Zeit gehörten Claudio Arrau, Wilhelm Backhaus, Wilhelm Kempff, Shura Cherkassky, Ruggiero Ricci, Henryk Szeryng und Yehudi Menuhin zu den regelmäßigen Gästen. Viele von ihnen sind bereits vor dem Krieg in Duisburg aufgetreten und hielten dem Orchester anschließend die Treue. Inzwischen sind es Künstler wie Bruno Leonardo Gelber, Bernd Glemser, Radu Lupu, Yuri Bashmet, Grigory Sokolov, Sarah Chang, das Duo Tal/Groethuysen und der aus Duisburg stammende Frank Peter Zimmermann, die mit ihrer Kunst die Konzerte bereichern. Und steht der Generalmusikdirektor einmal nicht selbst am Pult, finden sich bei den Dirigenten so prominente Namen wie Heinz Wallberg, aber es werden auch die talentiertesten Pultstars der jüngeren Generation verpflichtet. Für die Aufführung großer Chor-Orchesterwerke wiederum steht der ‚Philharmonische Chor Duisburg' zur Verfügung, der mit der Orchestergeschichte durchgängig verbunden ist.

Seit Januar 2002 ist Jonathan Darlington Generalmusikdirektor der Duisburger Philharmoniker
Foto: Duisburger Philharmoniker

Profilieren konnten sich die Duisburger Philharmoniker auch bei den Internationalen Festi-

vals ihrer Heimatstadt. Diese Festivals waren 1981 von dem Kulturdezernenten Konrad Schilling ins Leben gerufen worden und setzten bei neuer Akzentuierung die großen Musikfeste der Vergangenheit fort. Reiche Gelegenheit zur Mitgestaltung war dem Orchester vor allem beim ‚Béla-Bartók-Festival' (1981/82), beim ‚Dmitri-Schostakowitsch-Festival' (1984/85), beim Festival ‚Charles Ives und die amerikanische Musik' (1987/88), beim Festival ‚Sergej Prokofjew und zeitgenössische Musik aus der Sowjetunion' (1990/91), beim Festival ‚Arnold Schönberg und Neue Musik aus Deutschland, Österreich und der Schweiz' (1992/93) und schließlich beim Festival ‚Schubert in Duisburg' (1996/97) gegeben. Dabei bestand mehrfach die Gelegenheit zum internationalen Vergleich, was sich letztlich nur beflügelnd auswirken konnte.

Inzwischen bleiben die Auftritte der Duisburger Philharmoniker nicht auf den heimischen Wirkungskreis beschränkt. Gastspiele der Deutschen Oper am Rhein führten das Orchester nach Moskau (1987), Ost-Berlin (1989 und 1990) und Madrid (1995), aber auch die Strauss-Oper *Der Rosenkavalier* trug bei den berühmten Opernfestspielen im finnischen Savonlinna ausgezeichnete Kritiken ein. Als Konzertorchester unternahmen die Duisburger Philharmoniker 1984 eine erfolgreiche Tournee nach St. Petersburg, Moskau und Vilnius, die dem Dirigenten Lawrence Foster folgende Bemerkung entlockte: „Die insgesamt sechs Konzerte haben den Erweis erbracht, daß unser Orchester auch im internationalen Vergleich bestehen kann." Die nächste größere Tournee führte die Duisburger Philharmoniker 1990 wieder in die Partnerstadt Vilnius und in die ehemalige Sowjetunion, 1993 folgte eine England-Tournee. Aus der bislang weitesten Reise in die chinesische Partnerstadt Wuhan (Oktober 1997, eine Fernsehdokumentation liegt vor) hat sich ein Musikeraustausch entwickelt. Zuletzt konnte das Orchester seinen hohen Leistungsstand bei Gastkonzerten in Athen (Juli 2003), im Concertgebouw Amsterdam (Gustav Mahlers *Lied von der Erde*, Juli 2004), in einer Wagner-Gala zum Abschluss der RUHRtriennale 2004 und beim Montreux Festival im August 2005 bestätigen. Ferner werden einzelne Philharmonische Konzerte in der Kölner Philharmonie, im Konzerthaus Dortmund oder in Gütersloh wiederholt, einzelne Konzerte werden für den Rundfunk aufgezeichnet.

Heute zeigen die Duisburger Philharmoniker mit der Wahl ihrer Auftrittsorte, dass sie sich nicht nur an ihr Abonnementspublikum wenden, sondern mit einer Popularisierung ihres Programms, beispielsweise durch Filmmusik-Klassiker, breite Zuhörerkreise erreichen wollen. Zur Tradition geworden sind inzwischen die Open-Air-‚Sommer-Proms'-Konzerte, es gab ein Konzert im Rahmen des ‚Traumzeit-Festivals', das Orchester spielte im Rahmen der World-Games 2005 und unter dem Motto ‚Classic Meets Sports' gab es ein Spitzenspiel zugunsten der MSV-Arena.

Bei der Durchführung außergewöhnlicher Konzertprojekte erfährt das Orchester Unterstützung durch die Gesellschaft der Freunde der Duisburger Philharmoniker e.V. Der Förderverein wurde am 4. Mai 1995 gegründet und gehört heute mit über 800 Mitgliedern zu den größten Förderkreisen in Deutschland. Ziel ist es, in einer Zeit der knappen Mittel für die Kunst und die Kultur das Ansehen Duisburgs als Kunst- und Kulturstadt zu stärken. Zu den außergewöhnlichen Projekten, die inzwischen verwirklicht werden konnten, zählen mehrere Pop-Konzerte und Gala-Veranstaltungen, aber auch die stets ausverkauften Neujahrskonzerte und die anspruchsvolle Kammermusikreihe ‚Profile'. Bei phantasievollen Programmzusammenstellungen und oftmals außergewöhnlichen Veranstaltungsorten wird die Gelegenheit zum kammermusikalischen Spiel von zahlreichen Orchestermusikern dankbar angenommen. Überhaupt gibt es bei den Duisburger Philharmonikern überdurchschnittliche viele Gelegenheiten für solistische Auftritte, denn in annähernd jeder Spielzeit treten Orchestermusiker in den Philharmonischen Konzerten solistisch hervor. Das war übrigens schon zu Zeiten des Generalmusikdirektors Scheinpflug der Fall, als der Konzertmeister Hermann Grevesmühl sich mit einigen Kollegen zu den beständigsten Solisten entwickelte, und die Tendenz erfuhr mit anderer Streuung eine Fortsetzung. Sich neben berühmten Künstlern behaupten zu können kann aber nur positive Auswirkungen auf Selbstbewusstsein und die Spielsicherheit haben.

Schließlich fördert die ‚Gesellschaft der Freunde der Duisburger Philharmoniker', auch die Veröffentlichung von CD-Projekten. Als Live-Mitschnitte liegen unter anderem Aufnahmen sämtlicher Klavierkonzerte von Ludwig van Beethoven mit Bernd Glemser und Bruno Weil, die Wagner-Gala von der RUHRtriennale sowie zwei Symphonien Anton Bruckners vor, wobei es sich bei der Aufzeichnung der fünften Symphonie um das letzte Tondokument des international als Bruckner-Dirigent gefeierten Heinz Wallberg handelt.

Das Duisburger Orchester hat seit der Aufnahme des Konzertbetriebs nach dem Zweiten Weltkrieg auch den musikpädagogischen Aufgaben stets einen hohen Stellenwert beigemessen. Für das Nachwuchspublikum wurden sogleich Jugendkonzerte eingerichtet, noch

stärker didaktisch orientiert waren die Schulkonzerte. Unter der Leitung des zuständigen Dirigenten Heinz Reinhart Zilcher waren anspruchsvolle Programme mit zum Teil sehr bekannten Solisten zu erleben. Die Pianisten Martha Argerich und Walter Gieseking spielten für die jungen Musikfreunde, der Cellist Pierre Fournier war gleich mehrfach bei den Jugendkonzerten dabei. Nach heutigen Begriffen hatten es die damaligen Programme wirklich in sich: Vollständige Bruckner-Symphonien wurden präsentiert, aber es gab auch Bachs *Matthäus-Passion*, *Die Jahreszeiten* von Joseph Haydn, Robert Schumanns Oratorium *Das Paradies und die Peri* und Arthur Honeggers *König David* ... Aus den Jugendkonzerten gingen später die ‚Konzerte für Junge Leute' hervor, die in jüngster Zeit konzeptionell überdacht wurden und eine sehr viel größere programmatische Bandbreite aufweisen.

In der Saison 2004/05 starteten die Duisburger Philharmoniker ihr neues konzertpädagogisches Projekt ‚Klasse! Klassik', das in ganz Deutschland als zukunftsweisend angesehen wird. Ergänzend zu den ‚Konzerten für Junge Leute' wurden Kinder- und Familienkonzerte ins Leben gerufen. Mit dem Konzertpädagogen Thomas Honickel gehen die Duisburger Philharmoniker aktiv auf ihr künftiges Publikum zu und spielen nicht nur in den Räumen des Duisburger Theaters, sondern auch in Aulen, Turnhallen, Parks, Mehrzweckhallen, Klassenräumen und Kirchen. Stets ist das Angebot genau auf die Adressaten zugeschnitten, wobei man sich an Kindergärten ebenso wendet wie an die gymnasiale Oberstufe. Kindgerechte Opernaufführungen sind für die Zukunft ebenso geplant wie Projekte mit geistlicher Musik. Stets aber sollen mit präzise auf das jeweilige Publikum zugeschnittenen Programmen Berührungsängste abgebaut und Freude an der klassischen Musik geweckt werden.

Zoltán Peskó
GMD 1996-1999
Foto: Theatermuseum
Düsseldorf

Hiroshi Wakasugi
GMD 1981-1986
Foto: Theatermuseum
Düsseldorf

Hans Wallat
GMD 1986-1996
Foto: Theatermuseum
Düsseldorf

John Fiore
Chefdirigent seit 1999
Foto: DOR

Elisabeth von Leliwa

Die Düsseldorfer Symphoniker – 50 Jahre mit der Deutschen Oper am Rhein

Die Düsseldorfer Orchestergeschichte lässt sich fast vier Jahrhunderte zurückverfolgen – und seit jenen ersten Anfängen ist die Düsseldorfer Orchesterkultur immer auch auf das Engste mit der Oper und dem Musiktheater verbunden gewesen.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges sammelten sich im Sommer 1945 knapp 50 Musiker, um ihre Arbeit als Konzert- und Opernorchester fortzusetzen. Diese Bemühungen wurden auch durch die britische Militärverwaltung unterstützt, die für die Besatzungssoldaten ein kulturelles Programm wünschte. Künstlerischer Leiter des Unterfangens wurde der Dirigent Heinrich Hollreiser, der zum 1. Oktober 1945 offiziell zum Generalmusikdirektor berufen wurde. Mit der Spielzeit 1946/47 legte er erstmals wieder ein umfassendes Abonnement-Konzertprogramm mit acht Symphonie- und drei Chorkonzerten sowie zwölf Kammermusikaufführungen vor. In der Oper leitete er am 18. Januar 1947 die westdeutsche Erstaufführung von Hindemiths *Mathis der Maler*. Nach sechs Spielzeiten in Düsseldorf hinterließ er 1951 seinem Nachfolger Eugen Szenkar wohlgeordnete Verhältnisse in Oper und Konzert.

Mit Eugen Szenkar war 1951 ein veritabler Pultstar zu den Düsseldorfer Symphonikern gekommen. Neben den Konzerten leitete er von 1952 bis 1956 auch die Oper. Unbestritten war zwar seine dirigentische Qualität, die das Orchester wieder auf internationales Niveau führte – seine mit den Jahren jedoch immer konservativer orientierte Programmpolitik und Konzentration auf die Werke des symphonischen Kernrepertoires führte jedoch zu jahrelangen erbitterten Diskussionen in der Presse und beim Publikum.

Während seiner Amtszeit wurde die Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf-Duisburg 1955/56 unter dem Generalintendanten Dr. Hermann Juch gegründet. Nach Szenkars Weggang 1959 erfolgte – vermutlich auch wegen der durch die Theaterehe gestiegenen zeitlichen Anforderungen – die Trennung der Chefdirigentenpositionen in Oper und Konzert. Szenkars Nachfolger als Generalmusikdirektoren der Düsseldorfer Symphoniker – Jean Martinon (1960–1966), Rafael Frühbeck de Burgos (1966–1971), Henryk Czyz (1971–1974), Willem van Otterloo (1974–1977), Bernhard Klee (1977–1987), David Shallon (1987–1993) und Salvador Mas Conde (1993–1999) – waren ausschließlich für das Konzertwesen des Orchesters verantwortlich. Erst mit der Ernennung von John Fiore, Chefdirigent der Deutschen Oper am Rhein seit 1999, zum Generalmusikdirektor der Düsseldorfer Symphoniker im Jahre 2000 liegt die Verantwortung für die beiden großen Aufgabenbereiche des Orchesters wieder in einer Hand.

Von besonderer Bedeutung für die musikalische Entwicklung der Düsseldorfer Symphoniker sollte die Ära des Generalintendanten Grischa Barfuss und seiner Opern-GMDs Günther Wich und Hiroshi Wakasugi in den Jahren 1964 bis 1986 werden. Das umfangreiche Repertoire vom Barock bis zur Moderne und vor allem die großen Werkzyklen stellten höchste Anforderungen an das Orchester. Ein aktives Repertoire von etwa 50 Opern pro Spielzeit und zusätzlich mehreren Balletten (die in der Konzeption des legendären Choreografen Erich Walter

Hans Wallat leitet eine Probe mit den Düsseldorfer Symphonikern in der Tonhalle. Foto: Langensiepen (1987). Medienzentrum Rheinland

ebenfalls auf anspruchsvollstes Musikrepertoire zurückgriffen) stellten an die Auffassungsgabe und die Flexibilität des einzelnen Musikers enorme Ansprüche – die aber gerade den besonderen Reiz, in einem solchen Ensemble mitzuwirken, darstellten. Die zyklischen Aufführungen der Opern Janáčeks, Wagners, Mozarts, Strauss' und Puccinis sowie die mutigen Produktionen von Schönbergs *Moses und Aron* (1968), Dallapiccolas *Ulisse* (1970) und Brittens *Tod in Venedig* (1977) sicherten der Deutschen Oper am Rhein und ihrem Orchester einen internationalen Ruf. Eine besondere Bedeutung kam dabei nicht zuletzt den Aufführungen von Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten* zu, die 1971 und 1972 nicht nur in Düsseldorf, sondern auch als Gastspiele beim ‚Holland Festival' in Den Haag, beim ‚Warschauer Herbst', beim ‚Maggio Musicale' in Florenz sowie beim ‚Edinburgh Festival' aufgeführt wurden. 1976 konnte sich die Deutsche Oper am Rhein erneut beim ‚Edinburgh Festival' präsentieren – mit einer außergewöhnlichen Repertoire-Auswahl, die als beispielhaft für die Ära Barfuss gelten mag: Wagners *Parsifal*, Schönbergs *Moses und Aron*, Rossinis *L'italiana in Algeri* und den Balletten *Opus 1* (Webern), *Der Tod und das Mädchen* (Schubert) und *Dritte Sinfonie* (Skrjabin). Der umfangreiche Spielplan erforderte auch die Aufstockung des Orchesters auf

die heutige Planstärke von 130 Musikern in den 70er Jahren. Mit der Eröffnung der neuen Tonhalle Düsseldorf 1978 erhielt das Konzertleben zusätzliche Impulse – und die anspruchsvollen Konzertprogramme von GMD Bernhard Klee mit ihren Akzenten auf der deutschen Traditionslinie von der Wiener Klassik zur Zweiten Wiener Schule sowie der französischen Musik des 20. Jahrhunderts von Debussy bis zu Messiaen ergänzten das anspruchsvolle Opernrepertoire der Düsseldorfer Symphoniker in hervorragender Weise.

Aber nicht nur Generalmusikdirektoren, auch ständige Gastdirigenten und Kapellmeister prägten den Klang und das Interpretationsvermögen des Orchesters. Als herausragendes Beispiel sei an dieser Stelle der italienische Dirigent Alberto Erede genannt, der bereits unter dem Generalintendanten Dr. Hermann Juch an die Rheinoper gekommen war, wo er bis Ende der 1980er Jahre regelmäßig dirigierte und für musikalische Sternstunden im italienischen Repertoire sorgte. Insbesondere mit den Solisten des Orchesters entwickelte Alberto Erede über Jahre hinweg eine vertrauensvolle und enge künstlerische Zusammenarbeit.

Das Jahr 1986 markierte den Beginn einer neuen Ära – Prof. Kurt Horres wird Generalintendant der Deutschen Oper am Rhein. Unter seiner Leitung wurden nun deutliche Schwerpunkte im deutschen Repertoire des 20. Jahrhunderts gesetzt – im zeitgenössischen Bereich zum Beispiel mit Werken von Wolfgang Fortner (u.a. *Bluthochzeit*, 1986) und Giselher Klebe (*Jacobowsky und der Oberst*, 1992). Die Renaissance „verfemter" Komponisten hinterließ ebenfalls Spuren: Erinnert sei an Günter Krämers spektakuläre Inszenierungen von Korngolds *Die Tote Stadt* (1986) und Schrekers *Die Gezeichneten* (1988). Schrekers Meisterwerk machte nicht zuletzt auch wegen der Leistung des Mannes am Dirigentenpult Furore: Hans Wallat, der mit Kurt Horres als Generalmusikdirektor an die Deutsche Oper am Rhein gekommen war. Eine klassische „deutsche Kapellmeisterlaufbahn" hatte den 1929 in Berlin Geborenen über Engagements in Schwerin, Stendal, Meiningen, Cottbus, Leipzig, Stuttgart, Berlin zu GMD-Positionen in Bremen, Mannheim (wie die Deutsche Oper am Rhein für einen umfangreichen Spielplan und Wagner-Pflege berühmt) sowie Hamburg und Dortmund geführt. Bayreuth, die New Yorker MET und das Teatro Colón in Buenos Aires waren Stationen seiner Gastspieltätigkeit. In Düsseldorf erwies er sich als begnadeter Sachwalter insbesondere der Wagner'schen Opern. Die Neuproduktion des *Ring des Nibelungen*, inszeniert von Kurt Horres in einer gemeinschaftlichen Anstrengung der Opernhäuser in Duisburg, Düsseldorf und Köln, ist das größte Projekt dieser Ära gewesen. Hans Wallats kompetentes und emotionsreiches Musizieren haben ihn und die Düsseldorfer Symphoniker in besonderer Weise zusammengeführt: Als bisher einzigen Orchesterleiter ernannten ihn die Düsseldorfer Symphoniker 1996 aus Anlass seiner Verabschiedung als Generalmusikdirektor der Deutschen Oper am Rhein zu ihrem Ehrendirigenten.

Das bislang letzte Kapitel der Geschichte der Düsseldorfer Symphoniker an der Rheinoper wird noch geschrieben: 1996 übernahm Prof. Tobias Richter die Generalintendanz. Mit ihm kam Zoltán Pesko, ein ausgewiesener Kenner zeitgenössischen Repertoires, als musikalischer Leiter; 1999 folgte ihm der amerikanische Dirigent John Fiore, geboren 1960 in New York City, der nicht zuletzt die traditionsreiche Wagner-Pflege der Deutschen Oper am Rhein mit großem Erfolg fortsetzt. Im symphonischen Bereich liegt ihm insbesondere die zyklische Aufführung der Werke Richard Strauss', aber auch der großen symphonischen Werke von Brahms, Beethoven und Mahler am Herzen. 2003 leitete er die beiden Orchester der Deutschen Oper am Rhein bei den renommierten Opernfestspielen im finnischen Savonlinna in Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* mit den Düsseldorfer Symphonikern und Strauss' *Der Rosenkavalier* mit den Duisburger Philharmonikern. Die ausgezeichnete Akustik und einzigartige Atmosphäre der zu einem Opernhaus umfunktionierten ostfinnnischen Grenzfestung machten dieses Gastspiel zu einem besonderen Höhepunkt für die mehr als 400 Beteiligten.

Analysiert man die Geschichte der Düsseldorfer Symphoniker als Konzert- und Opernorchester im 20. Jahrhundert, so zeigen sich deutlich starke Kontinuitäten: etwa die Pflege der Werke von Wagner und Strauss, der stetige Kampf um das neue Repertoire. Doch in der heutigen Zeit, wo dieses musikalische Erbe immer weniger Menschen erreicht, kommt zu den traditionellen Aufgabenbereichen des Orchesters eine neue Anforderung hinzu: die Vermittlung der „klassischen" Musik an eine jüngere Generation, die vorwiegend den kommerziellen Produkten der Unterhaltungsindustrie ausgesetzt ist. In diesem Sinne widmen sich die Düsseldorfer Symphoniker nun seit einigen Jahren verstärkt pädagogischen Projekten in

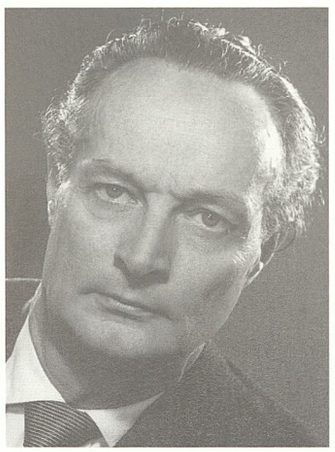
Kindergärten und Schulen, geben Kinder-, Jugend- und Schulkonzerte, betreiben einen modernen, mehrfach preisgekrönten Werbeauftritt und begleiten ihre Konzerte mit Rahmenveranstaltungen – zum Beispiel den beliebten Konzerteinführungen des Generalmusikdirektors John Fiore.

Getreu der nun über 140-jährigen Tradition als städtisches Orchester verstehen sich die Düsseldorfer Symphoniker als ein Orchester für ihre Stadt – für die Landeshauptstadt von Nordrhein-Westfalen: Düsseldorf.

John Fiore mit den Düsseldorfer Symphonikern in der neuen Tonhalle (2006). Foto: Düsseldorfer Symphoniker

Der Opernchor der Deutschen Oper am Rhein

Als im Jahr 1956 die Deutsche Oper am Rhein entstand und damit ein Opernhaus, welches sich von Beginn an in eine Reihe mit den großen Opernhäusern Deutschlands und Europas stellen wollte, musste auch ein Opernchor von entsprechenden Ausmaßen zur Verfügung stehen. Hermann Juch, der Gründungsintendant der DOR, der von der Wiener Staatsoper kam, brachte von dort natürlich entsprechend namhafte Sänger und Dirigenten mit. So dirigierte Karl Böhm die Eröffnungspremiere *Elektra* von Richard Strauss mit Astrid Varnay in der Titelpartie.



links:
Hans Frank,
Chordirektor
1957–1967.
rechts:
Rudolf Staude,
Chordirektor
1967–1996
Fotos:
Theatermuseum
Düsseldorf

Der bis zu diesem Zeitpunkt vorhandene Opernchor des Städtischen Opernhauses Düsseldorf konnte diesen neuen Herausforderungen nicht gewachsen sein, und so war den Verantwortlichen klar, dass eine erhebliche Vergrößerung des Opernchores notwendig sei. Therese und Ludwig Spang haben das drei Tage andauernde „Massenvorsingen" noch gut in Erinnerung. Ludwig Spang gehörte zu den ca. 25 Sängerinnen und Sängern, denen es gelang, aus einer riesigen Anzahl an Bewerbern ausgewählt zu werden. Therese Spang war bereits zwölf Jahre im Städtischen Opernchor engagiert, musste sich jedoch wie alle ihre Kolleginnen und Kollegen einem erneuten Vorsingen unterziehen. Der so entstandene gut 80-köpfige Opernchor der Deutschen Oper am Rhein wurde in der Folgezeit immer wieder noch vergrößert, bis er eine Sollstärke von 96 Mitgliedern erreichte. Der spätere Intendant Grischa Barfuss strebte sogar eine Besetzung des Opernchores mit 110 Mitgliedern an.

Chordirektor dieser Anfangsjahre war der ebenfalls aus Wien kommende Pfitznerschüler Hans Frank. Der ihm ab 1959 assistierende Rudolf Staude wurde später sein Nachfolger, und dieser war es, der im Rückblick auf 50 Jahre DOR als der den Opernchor prägende Chordirektor angesehen werden kann – blickte er doch, als er 1996 in den wohlverdienten Ruhestand ging, auf eine 37-jährige Arbeit mit dem Opernchor zurück.

Chordirektor an der Rheinoper zu sein war und ist eine ganz besondere Herausforderung, in erster Linie in künstlerischer, aber besonders auch in organisatorischer Hinsicht. Nach der Ära Staude übernahm von 1996 bis 1999 Volkmar Olbrich dieses Amt. Seit 2000 leitet Chordirektor Gerhard Michalski den Opernchor. 2001 kam Christoph Kurig als stellvertretender Chordirektor hinzu.

Volkmar Olbrich,
Chordirektor
1996–1999.
Foto: Theatermuseum
Düsseldorf

Da die Deutsche Oper am Rhein sich von Anfang an als konsequentes Repertoire-Theater verstand, erarbeitete sich der Opernchor ein breit gefächertes Programm, welches von der Barockoper bis zur Moderne die gesamte Opernliteratur umfasst: Händel und Gluck sind genauso zu bewältigen wie Weber, Wagner und Strauss. Mozart muss im Stil genauso getroffen werden wie beispielsweise Verdi, Rossini, Donizetti oder Puccini. Nicht unerheblich ist auch der Anteil französischer und russischer Opern. Zeitgenössische Werke, darunter etliche Uraufführungen, waren und sind ebenfalls Bestandteil der Spielpläne. Repertoire-Theater heißt aus Sicht des Opernchores, eine Vielzahl dieser Opern jederzeit – in Originalsprache und auswendig – abrufbereit zu haben.

Neben den ständigen, oft gleichzeitigen Auftritten des Opernchores an beiden großen Bühnen in Düsseldorf und Duisburg sind hier zahlreiche Gastspiele zu nennen: Neben Gastspielen in Stuttgart und Berlin wurde die DOR immer wieder mit großen Choropern eingeladen zu Festspielen wie ‚Holland Festival Scheveningen', ‚Warschauer Herbst', ‚Maggio Musicale Florenz', ‚Opernfestspiele Savonlinna' und ‚Edinburgher Festspiele'. Außer vielen weiteren Gastspielen z.B. in Gent, Brüssel, Kopenhagen, Stockholm, Helsinki, Moskau, Zagreb, Madrid, Wien und einem großen Gastspiel in Japan, ist besonders erwähnenswert, dass die Einstudierung der Oper *Moses und Aron* von Arnold Schönberg, die eigentlich nur für wenige Aufführungen geplant war, zu einer über 10-jährigen Erfolgsgeschichte in Düsseldorf und Duisburg, aber auch an vielen der oben genannten Gastspielorte wurde.

Gerhard Michalski,
Chordirektor
seit 1999.
Foto: Theatermuseum
Düsseldorf

Weiterhin zu erwähnen ist, dass, entgegen der üblichen Praxis, mit Werken des eigenen Sprachraums im Ausland zu gastieren, die DOR auch mit Verdi-Opern eingeladen wurde, was sicher dem musikalischen und künstlerischen Einfluss Alberto Eredes zu danken ist. Erede war von der Gründung bis weit in die 80er Jahre ständiger Dirigent der DOR. Von den vielen bedeutenden Dirigenten, die in Düsseldorf/Duisburg wirkten, soll an dieser Stelle auch Horst Stein genannt sein, dem die Äußerung

zugeschrieben wird, dass die Bass-Gruppe des Opernchores der DOR die beste in ganz Deutschland sei. Danach war dann oft von der „legendären" Bass-Gruppe die Rede.

Die Besonderheit des Zwei-Städte-Instituts zeigt sich in bestimmten inneren Strukturen, die so in anderen Opernhäusern nicht vorkommen. Dies betrifft speziell den Opernchor. Der sogenannte Doppelspielbetrieb der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg ist in der deutschen Theaterlandschaft in dieser Form einmalig. Die besondere Organisationsform ermöglicht es, in den großen Opernhäusern beider Städte am selben Abend gleichzeitig Opernaufführungen anzubieten. Es stehen in beiden Städten dafür die vertraglich eingebundenen Orchester, die Düsseldorfer Symphoniker und die Duisburger Philharmoniker, und beide Häuser mit ihren technischen Mannschaften zur Verfügung. Jedoch wird das Geschehen auf der Bühne von dem einen, gemeinsamen Ensemble und eben dem einen Opernchor der Deutschen Oper am Rhein getragen.

Das bedeutet, dass neben einem großen Solistenensemble auch ein großer, leistungsfähiger Opernchor nötig ist, um, aufgeteilt auf die beiden Bühnen, dieses Programm zu tragen. Die Vorstellungszahlen in den Spielzeiten waren seit Beginn der Deutschen Oper am Rhein so bemessen, dass an den meisten Opernabenden der Opernchor in beiden Städten gleichzeitig auftreten musste. Das klingt bei einem Abstand von ca. 30 Kilometern zwischen beiden Bühnen schwer machbar, war also nur durch spezielle Organisationsformen zu bewältigen: Der Opernchor war geteilt in eine A-Gruppe und eine B-Gruppe. Gemeinsam studierten diese beiden Gruppen alle großen Choropern ein, wie z.B. *Aida* und *Die Meistersinger von Nürnberg*. Die mittleren und kleineren Choropern, wie z.B. *My Fair Lady*, *Rigoletto* oder *Don Giovanni*, wurden von jeweils nur einer Gruppe einstudiert. Der Spielplan musste nun so erstellt werden, dass, wenn in einem der Häuser eine große Oper gegeben wurde, in dem anderen Haus entweder eine Ballettaufführung oder eine Oper ohne Beteiligung des Opernchores stattfinden musste. Die mittleren und kleinen Choropern konnten jedoch gleichzeitig gespielt werden, unter der Voraussetzung, dass hinsichtlich des Opernchores jeweils ein A-Chor-Werk und ein B-Chor-Werk kombiniert wurde. Beispielsweise konnte neben *Aida* keine Oper mit Beteiligung des Chores geboten werden, wenn aber in Düsseldorf die *Entführung aus dem Serail* oder *Don Giovanni* lief, konnte in Duisburg *My Fair Lady* oder *Rigoletto* parallel gespielt werden. Dieses System konnte bei dem Riesen-Repertoire der DOR nur funktionieren, wenn ein Opernchor mit Leistungs- und Durchhaltevermögen zur Verfügung stand und wenn dieser zahlenmäßig und stimmlich so besetzt war, dass er auch in der Halbierung noch genügend Klang für eine große Bühne entwickeln konnte.

Der Opernchor war, wie schon erwähnt, anfangs mit 96 professionellen Sängerinnen und Sängern und ab den Siebzigern bis Anfang der 90er Jahre mit ca. 84 Mitgliedern in einer Stärke besetzt, wie sie zu der Zeit an großen Opernhäusern in Deutschland üblich war. Nicht immer einfach war dabei die Entscheidung, welches Stück noch mit einem „halben" Chor machbar ist, oder wo wegen einer großen Orchesterbesetzung und bei oft schwierigen akustischen Verhältnissen eine größere Besetzung als 40 Chormitglieder nötig sein müsste – also ein Streit zwischen Organisation des Spielplanes und künstlerischer Verantwortung.

Schwieriger wurden diese Entscheidungen, als in den 90 Jahren die Zahl der Opernchormitglieder unter dem Zwang von Sparmaßnahmen auf 69 Sängerinnen und Sänger sinken musste. Nicht nur große Stücke für den ganzen Chor, wie *Lohengrin*, sondern auch Stücke für einen *geteilten* Chor, wie *La Traviata* oder *Zar und Zimmermann*, waren in dieser Stärke nicht mehr vertretbar. Endgültig unmöglich wurde diese Organisationsform, an einem Abend zwei „Choropern" zu spielen, nun in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts. Unter erneuten Sparmaßnahmen wurde der Opernchor innerhalb von vier Jahren auf den derzeitigen Stand von nur noch 56 Mitgliedern verkleinert.

Diese Maßnahme hatte eine generelle Strukturveränderung zur Folge: Der Opernchor ist nun nicht mehr in zwei Gruppen teilbar. Bei manchen großen Opern des Repertoires wird der neu formierte Extrachor mit einbezogen. Trotz der einschneidenden personellen Veränderungen stellt der Opernchor täglich neu seine Leistungsfähigkeit mit jährlich 170 bis 180 Vorstellungen in Düsseldorf und Duisburg unter Beweis. An die 30 verschiedene Opernproduktionen mit Beteiligung des Chores stehen in jeder Spielzeit auf dem Programm.

Der herausragende – auch überregionale – Erfolg des Opernchores mit Hector Berlioz' *Les Troyens* im Oktober 2005 unter der musikalischen Leitung von GMD John Fiore gibt ein beredtes Beispiel für die Qualität eines Ensembles, das sich an den Maßstäben des deutschen und internationalen Operngeschehens messen lassen will.

Die Mitglieder
des Opernchores
der DOR.
Foto: DOR

Sacha Wagner

45 Jahre Nachwuchsförderung an der Deutschen Oper am Rhein – Das Opernstudio der Deutschen Oper am Rhein und das Junge Ensemble Rheinoper 1961–2006

Der 1. April ist ein Tag, an dem man seinen Mitmenschen traditionellerweise Streiche spielt und sie „in den April schickt"'. Der 1. April 1961 war jedoch darüber hinaus ein besonderer Tag – er war nämlich der Gründungstag des Opernstudios der Deutschen Oper am Rhein.

Prof. Dr. Hermann Juch, der Generalintendant der Rheinoper, hatte Gespräche mit der Leitung der Kölner Bühnen über die Einrichtung eines Studios geführt, und in gemeinsamer Planung kam man überein, zur gleichen Zeit an beiden Opernhäusern je ein Opernstudio zu gründen. Dass dieses Projekt realisiert werden konnte, war dem Westdeutschen Rundfunk zu danken, der nicht unbeachtliche Summen in die Förderung junger Bühnenkünstler investierte.

Über die besondere Zielsetzung eines dem Opernbetrieb der Deutschen Oper am Rhein angegliederten Opernstudios war am 5. Mai 1961 im ‚Duisburger Generalanzeiger' zu lesen: „Das Studio wurde wie in Köln dank einer Unterstützung des WDR ermöglicht und dient der Nachwuchsförderung. Es besteht seit April dieses Jahres [...] und will qualifiziertem Nachwuchs neben der Praxis in Proben und Vorstellungen eine umfassende Erweiterung der musikalischen und darstellerischen Fähigkeiten vermitteln." Doch der Ankündigung „In der zweiten Hälfte der kommenden Spielzeit soll eine Studio-Aufführung herausgebracht werden" konnten wohl vorerst keine Ergebnisse folgen. Es hat den Anschein, als seien die jungen Solisten zu stark in den Produktionen des Hauses beansprucht gewesen, als dass noch Zeit verblieben wäre für eine eigene Opernproduktion. Erst 1966 trat das Studio dann mit einer Eigenproduktion vor das Publikum: Auf dem Programm stand Benjamin Brittens Oper *Albert Herring*. In den folgenden Jahrzehnten wurden Opern und Operetten der unterschiedlichsten Jahrhunderte durch die Mitglieder des Opernstudios aufgeführt.

Dabei war das Studio stets bestrebt, sich auch einmal an Ungewöhnlichem zu versuchen und neue Wege zu beschreiten. So fand zum Beispiel im Jahr 2000 mit der Produktion von Joseph Haydns *Il mondo della luna* zum ersten Mal in der Geschichte der Deutschen Oper am Rhein eine Aufführungsserie statt, in der die Musik auf Originalinstrumenten der Kompositionszeit gespielt wurde. Darüber hinaus sollten experimentelle Produktionen, unter anderem mit Musik von Mauricio Kagel und John Cage, lebendiges Musiktheater unserer Zeit demonstrieren.

Zum Beginn der Spielzeit 2005/06 erfolgte dann, als Fortsetzung und Weiterentwicklung des Opernstudios und als Teil der besonderen Ensemblepflege die Gründung des Jungen Ensembles Rheinoper. Die „Nachwuchsschmiede" der DOR, in der viele später bedeutende und weltbekannte Solistinnen und Solisten – darunter Hildegard Behrens, Celina Lindsley, Eike Wilm Schulte, Peter Seiffert und Hildegard Uhrmacher – ihre künstlerische Laufbahn begonnen haben, wurde stärker in den Opernbetrieb integriert. Die Zielsetzung, junge Sängerinnen und Sänger, die bereits über eine gewisse Bühnenreife verfügen, denen jedoch noch einzelne Fertigkeiten für eine Laufbahn an renommierten Häusern fehlen, für eine begrenzte Zeit in ihrer künstlerischen Entwicklung zu fördern, um ihnen das nötige "Rüstzeug" mitzugeben, ist nach wie vor Grundanliegen der Einrichtung.

Als Brücke zwischen Studium und Theaterpraxis ist die zentrale Aufgabe des Jungen Ensembles Rheinoper die effiziente Weiterbildung eines qualifizierten Sängernachwuchses. Auf dieses Ziel wird unter anderem durch Partienstudium, szenische Übung und Sprecherziehung hingearbeitet.

Doch nicht nur die Arbeit am „Handwerkszeug" gehört zum Dasein der einzelnen Mitglieder des Jungen Ensembles Rheinoper, sondern vor allem die Auftritte vor dem Publikum. Im Durchschnitt steht jeder Sänger des Jungen Ensembles über vierzig Mal pro Spielzeit in Repertoirevorstellungen der Rheinoper auf der Bühne und erhält so eine einzigartige Gelegenheit, Bühnenpraxis zu erlangen. Überaus populär sind auch die Nachmittagsveranstaltungen „Operncafé", die in der Regel jeweils einmal im Monat im Theater Duisburg und in Düsseldorf stattfinden. Jede Veranstaltung dieser seit 1998 bestehenden Reihe steht unter einem Thema, zu dem die Mitglieder des Jungen Ensembles Rheinoper den Besuchern Bekanntes und weniger Bekanntes aus der Musikliteratur präsentieren. Dabei reicht das Spektrum von Oper, Operette, Lied und Oratorium bis hin zu Musical und Chanson. Ergänzt wird das musikalische Programm zum Teil auch durch gesprochene Beiträge.

Darüber hinaus besteht seit mehreren Jahren eine Kooperation der Deutschen Oper am Rhein mit dem Düsseldorfer Schauspielhaus: In der Vorweihnachtszeit findet – jeweils einmal im Theater Duisburg und einmal im Düsseldorfer Schauspielhaus – die Matinee „Weihnachten in Lied und Wort" statt, in der Schauspieler des Schauspielhauses weihnachtliche Texte lesen und Mitglieder des Jungen Ensembles Rheinoper musikalische Beiträge zur Weihnachtszeit präsentieren.

Fest zum Engagement im Jungen Ensemble Rheinoper gehört – wie auch in den vergangenen Jahrzehnten – die Einbindung der einzelnen Sänger in den „großen" Spielbetrieb der Deutschen Oper am Rhein. Einerseits können sie einzelne Partien als Cover mitstudieren (ohne den

Druck, die entsprechende Rolle auf der Bühne singen zu müssen), andererseits erhalten sie die Möglichkeit, ihr Können in kleineren, mittleren und großen Partien (bis hin zu Hauptpartien, zum Beispiel Micaëla in *Carmen,* Hänsel in *Hänsel und Gretel* oder Paris in *Die schöne Helena*) unter Beweis zu stellen und ihre Fertigkeiten dadurch weiterzuentwickeln. Ob *Rigoletto, Parsifal, Die Walküre, Die Fledermaus, Lucia di Lammermoor, Tosca, Zar und Zimmermann, Die Zauberflöte, Die Trojaner* oder diverse Konzerte – kaum eine Produktion der Rheinoper kommt ohne die Mitwirkung der Sängerinnen und Sänger des Jungen Ensembles Rheinoper aus.

Wesentlicher Bestandteil der Arbeit des Jungen Ensembles ist, einmal pro Spielzeit ein eigenes Opernprojekt zu realisieren. In der Saison 2003/04 setzte Christof Loy *Szenen aus dem Leben der Bohème* (nach Giacomo Puccinis Oper *La bohème*) in Szene, 2004/05 folgte dann die Einstudierung einer eingerichteten Fassung von Jules Massenets selten gespielter Oper *Aschenputtel* (*Cendrillon*). Als Oper für Kinder und Jugendliche wurde diese Projektarbeit mit zahlreichen Aufführungen im Theater Duisburg und im Düsseldorfer Opernhaus gezeigt. An ganz anderer Stätte präsentierte sich das Junge Ensemble Rheinoper mit seiner Produktion der Spielzeit 2005/06: Als Beitrag zum Mozart-Jahr wurde die frühe Mozart-Oper *La finta giardiniera* (*Die Gärtnerin aus Liebe*) einstudiert, auf der Grundlage der von Christof Loy inszenierten DOR-Repertoireproduktion. Das auf einem Landgut spielende Werk gelangte im Mai und Juni 2006 mit großem Erfolg bei Publikum und Presse in ländlicher Umgebung im Museum Tuppenhof in Kaarst zur Aufführung.

Neben ihrer Tätigkeit an der Deutschen Oper am Rhein sind Mitglieder des Jungen Ensembles Rheinoper stets auch gefragte Gäste an anderen Theatern und Opernhäusern, so zum Beispiel an den Vereinigten Städtischen Bühnen Krefeld und Mönchengladbach, am Hessischen Staatstheater Wiesbaden und am Aalto Theater Essen.

Das Ensemble der Jahresproduktion 2006: „La finta giardiniera" im Museum Tuppenhof in Kaarst. Foto: Klaus Stevens

Sergio Raonić Luković (Nardo), Theresa Plut (Serpetta), Sergey Tkachenko (Podestà), Fabrice Farina (Contino Belfiore), Iwona Leśniowska (Marchesa Violante), Walewein Witten (Klavier), Motonori Kobayashi (Musikalische Leitung), Véronique Parize (Arminda), Eva Vogel (Cavalier Ramiro)

Momente atemloser Stille

Sie ist seit 27 Jahren Vorsitzende des Wagner-Verbandes Düsseldorf, doch ihre große Liebe ist die Barock-Musik. Lotte Zahn hat in Düsseldorf und Duisburg unzählige Aufführungen erlebt: Große Momente, die ihr Leben bereichert und verändert haben – aber auch Dinge, über die sie sich geärgert hat. Im Gespräch mit Thomas Voigt schildert sie ihr Leben mit und in der Oper: 50 Jahre DOR aus der subjektiven Perspektive des Publikums.

Lotte Zahn, Sie sind in Düsseldorf-Oberkassel aufgewachsen, in einem „gutbürgerlichen Haushalt", wie man so schön sagt. Wie sind Sie mit der Musik in Berührung gekommen?

Ich war schon von klein auf nach Klängen süchtig. Meine Mutter hat mir folgende Geschichte erzählt, da muss ich drei Jahre alt gewesen sein: Sie kam vom Einkaufen zurück, das Radio lief, und ich war verschwunden. Ich saß auf der Fußbank unter dem Küchentisch, und als sie nach mir rief, habe ich die Tischdecke zur Seite geschoben und gesagt: „Pssst, der Schlusnus singt!"

Das meiste hörte ich zuerst im Radio oder auf Platten. Mein Vater war ein großer Opernliebhaber, und seine Begeisterung hat sich schnell auf mich übertragen. Kurz nach meiner Konfirmation bin ich durch die Schule zum ersten Mal in die Oper gekommen. Das war 1951. Wagners *Meistersinger* mit Hans Hopf, Erna Dietrich und Helmuth Fehn unter Heinrich Hollreiser, hier in Düsseldorf.

Kein leichtes Repertoire für das Debüt einer 14-Jährigen.

Aber auch nichts Superschweres, denn das Stück ist ja eine Komödie. Und die Aufführung fand ich traumhaft. Das will auch deshalb etwas heißen, weil uns unsere Musiklehrerin zu einem sehr kritischen Umgang mit Wagner erzogen hatte. Der Missbrauch durch die Nazis, die deutschnationale Ideologie in den Werken, das war uns allen sehr bewusst. Und trotzdem waren diese *Meistersinger* für mich ein Schlüssel-Erlebnis.

Das auch gleich in Richtung Wagnerverband führte?

Nein, das war erst elf Jahre später.

Ende September 1956 wurde die Deutsche Oper am Rhein mit einer Neuinszenierung von „Elektra" eröffnet. Können Sie sich noch an diese Produktion erinnern?

Oh ja, schon wegen der tollen Besetzung: Astrid Varnay (mit der ich seit fast 30 Jahren herzlich befreundet bin), Elisabeth Höngen, Hilde Zadek und Randolph Symonette. Am Pult Karl Böhm.

Also zur Hälfte eine Wiener Besetzung.

Hermann Juch, der erste Intendant der DOR, kam ja aus Wien und nutzte natürlich seine Verbindungen zu erstklassigen Künstlern. Und auch der Regisseur dieser *Elektra* kam aus Wien, das war Herbert Graf. Astrid Varnay hatte Juch in Bayreuth gehört und engagiert.

Richard Strauss: „Elektra", Inszenierung: Herbert Graf. Astrid Varnay, Randolph Symonette (1956). Foto: Jürgen Theis

Böhm als Premieren-Gast. Wer dirigierte im Repertoire-Alltag?

Das waren meist Fritz Zaun, Arnold Quennet, Horst Stein und Robert Schaub. Und alle beherrschten ihr Handwerk aus dem Effeff. Bei Quennet ging das so weit, dass seine Aufführungen selbst dann noch Erlebnisse waren, wenn er in letzter Minute einsprang. Ich erinnere mich an eine *Carmen*, die er erst mittags übernommen hatte, obwohl er das Stück seit 20 Jahren nicht mehr dirigiert hatte. Und dann hat er im Orchester ein Feuer entfacht, dass man fast vom Sitz geflogen ist.

Dann gab es in der Ära Juch noch einen Anfänger: Carlos Kleiber.

Er war sieben Jahre in Düsseldorf. Ich kann mich erinnern, dass er ein sehr feinnerviger Musiker war, der viele orchestrale Nuancen herausgearbeitet hat. Am Haus waren alle sehr glücklich mit ihm, besonders die Sänger mit denen er ganz hervorragend gearbeitet hat.

Anneliese Rothenberger erzählte mir, dass sie den weltweiten Erfolg ihrer Sophie im ‚Rosenkavalier' nicht zuletzt der Einstudierung mit Carlos Kleiber zu verdanken hat.

Oh ja, die Rothenberger! Sie hat hier ihre erste Sophie gesungen – wunderbar. Auch ihre

Partnerin als Oktavian gehörte den Lieblingen der Opernfreunde: Hanna Ludwig. Sie war von 1951 bis 1959 hier, und die Leute waren verrückt nach ihr. Sie sang hervorragend, sah toll aus und hatte eine unglaubliche Ausstrahlung. Wenn sie zum Beispiel bei ihrem ersten Auftritt als Carmen die Treppe runter kam, da ging eine Welle durchs Publikum. Persönlich kennengelernt habe ich sie erst Jahrzehnte später, 1986 bei dem Varnay-Jubiläum ‚30 Jahre in Düsseldorf'. Seitdem verbindet uns eine schöne Freundschaft, und ich bin sehr gespannt auf ihr Buch: Keine Biografie, sondern ein Lehrbuch über Gesangstechnik.

Was gab es außerdem an Highlights in den acht Spielzeiten der Ära Juch?

Viel zu viel, um es hier alles aufzuzählen. *Daphne* mit Ingrid Bjoner und Quennet am Pult. Ponnelles *Tristan*-Inszenierung zu Wagners 150. Geburtstag mit Varnay, Svanholm, Hoffman und Symonette unter der Leitung von Erede.

Dann *Salome* mit Christel Goltz. *Lady Macbeth von Mzensk* mit Erika Wien. Den *Wildschütz* mit Rothenberger, Kurt Gester und Karl Dönch. *Die spanische Stunde* mit Lily Sauter und Fritz Ollendorff. *Die schweigsame Frau* mit Elfego Esparza und Ilse Hollweg. *Xerxes* mit Kurt Wehofschitz. Sutermeisters *Titus Feuerfuchs* mit Ingeborg Lasser und Benno Kusche. *Macbeth* mit Astrid Varnay und Heinz Imdahl in der Inszenierung von Gustaf Gründgens, dirigiert von Alberto Erede. Ja, Maestro Erede! Ich werde nie vergessen, wie ich zu einer *Othello*-Vorstellung buchstäblich in letzter Sekunde zu meinem Platz kam und von dem ersten Orchesterschlag buchstäblich in meinen Sessel geworfen wurde.

Und nicht zu vergessen viele tolle Operetten-Aufführungen, darunter *Gasparone* mit Elfie Mayerhofer und *Der Bettelstudent* mit einem Othello in der Titelrolle: Hans Kaart. Was mir noch heute unter die Haut geht, wenn ich nur daran denke, war die letzte Inszenierung der Ära Juch, Dvořáks *Rusalka*. Und zwar wegen des Bühnenbildes von Elly Ohms-Quennet, die einen Seerosenteich auf die Bühne zauberte, der mir in allen Details in Erinnerung ist.

Mit der Spielzeit 1964/65 begann die Intendantenzeit von Grischa Barfuss, die bis 1986 andauerte. Was bedeuteten diese 22 Jahre für Sie persönlich?

Für mich war das die schönste Zeit. Da hatten nicht nur die Premieren Festspiel-Qualität, sondern beinahe der gesamte Repertoire-Alltag, zumindest in den ersten zehn Jahren. Egal, wann man in die Oper ging – fast jeder Abend war ein Fest. In manchen Spielzeiten war ich 60- bis 70 -mal in der Oper.

Wie erklären Sie sich den hohen Qualitätsstandard dieser Zeit, was machte Barfuss anders als die anderen?

Ich vermute es lag daran, dass sich Barfuss ganz und gar dem Haus gewidmet hat. Er hatte keine Ambitionen, Regie zu führen oder sich auf andere Weise darzustellen. Den Kopf dafür hätte er bestimmt gehabt. Aber er hat der Versuchung widerstanden und sich aus allen Richtungen die besten Leute zusammengeholt. Einer seiner wichtigsten Mitarbeiter war sicherlich der Bühnenbildner Heinrich Wendel, die geistige Seele des Hauses, den er mit Erich Walter, dem Ballettchef, und Georg Reinhardt, dem Regisseur, aus Wuppertal mitgebracht hatte. Was Wendel

Richard Wagner: „Tristan und Isolde", Inszenierung, Bühnenbild und Kostüme: Jean-Pierre Ponnelle. Kostümfigurine König Marke (1963). Foto: Theatermuseum Düsseldorf

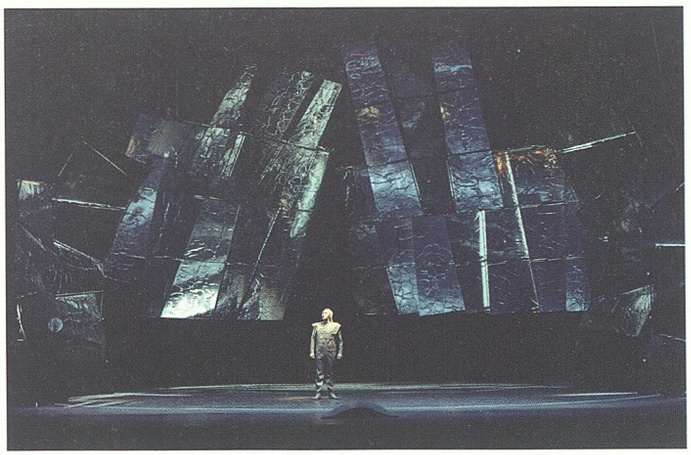
auf die Bühne stellte, war einfach phantastisch. Zum Beispiel *Idomeneo*. Das war die erste Inszenierung mit seinen sensationellen Projektionen. Ich saß im ersten Rang, und auf einmal kam ein riesiges Ungeheuer auf uns zu. Der Schreck war so stark, dass man zurückgewichen ist. Man fühlte sich als Zuschauer einbezogen, man war das Volk. In solchen Aufführungen gab es immer wieder Momente von atemloser Stille.

Ohne die Verdienste von Georg Reinhardt schmälern zu wollen – er war ein ausgezeichneter Regisseur –, möchte ich doch sagen, dass mir aus der Barfuss-Zeit neben den phantastischen Sängerdarstellern am stärksten Wendels Büh-

nenbilder in Erinnerung geblieben sind. Vieles habe ich noch plastisch vor Augen. Zum Beispiel die Riesen-Spiegelwände in Dallapiccolas *Odysseus* – solche Effekte hatte Wendel auf faszinierende Weise verwirklicht, lange Jahre bevor sie überall in Mode kamen. Oder *Moses und Aron*. Das war nicht nur eine von Wendels stärksten Arbeiten, sondern auch als Ganzes so packend, dass man wie benommen nach Hause gegangen ist. Die Hauptrollen sangen Peter Meven und Wilhelm Ernest. Von seinen Projektionen mitbestimmt waren auch die großen Erfolge von Monteverdis *Poppea* (Zylis-Gara, Ernest, Kostia) und vom *Ring des Nibelungen*, der hier in Bayreuth-Besetzung geboten wurde.

Kann man sagen, dass die andere ästhetische Linie der Barfuss-Ära durch Jean-Pierre Ponnelle geprägt wurde?

Auf jeden Fall. Allein sein Rossini-Zyklus: *Cenerentola* mit Julia Hamari, *Comte d'Ory* mit Ugo Benelli und der *Barbier* mit Paolo Montarsolo … Oder *Pelleas und Melisande* mit Rachel Yakar. Das waren traumhaft schöne Aufführungen, wo alles wunderbar zusammenpasste, die phantasievollen, malerischen Bühnenbilder, das Licht, die Regie. Ponnelle war ja ein ungeheuer musikalischer Mann, und er hatte die Gabe, mit den Sängern eine Spannung zu schaffen, die sich sofort auf den Zuschauer übertrug. Er hat nicht



Luigi Dallapiccola: „Odysseus", Inszenierung: Georg Reinhardt. Leif Roar (1970). Foto: Rudolf Eimke

einfach nur ‚schöne' Bühnenbilder geschaffen und dort die Sänger hineingestellt, sondern er hat das Wesentliche der Musik in eine Körpersprache umgesetzt, die sich jedem mitteilte. Ich habe ihn öfters bei Proben erlebt. Er hatte einen gesunden Humor, und das ist nicht nur bei seinen Mozart- und Rossini-Inszenierungen über die Rampe gekommen. Nicht zu vergessen sind die Inszenierungen von Bohumil Herlischka. Die Inzenierung von *Fausts Verdammnis* mit den Leichenwagen, die auf der Bühne kreisten. Unvergesslich auch seine *Jenufa* mit Astrid Varnay als Küsterin und *Das schlaue Füchslein* mit Trudeliese Schmidt; er setzte während der Barfuss-Zeit seine Arbeit an einem hervorragenden Janáček-Zyklus fort.

Und eines dürfen wir nicht vergessen, wenn wir von der Barfuss-Ära sprechen: Das Ballett! Da gab es wunderbare Aufführungen: *Schwanensee* mit Joan Cadzow und Peter Breuer, die Abende mit Paolo Bortoluzzi und seinen unwahrscheinlichen Sprüngen, Strawinskys *Feuervogel*, Monteverdis *Combattimento*, Werke, die von Walter/Wendel entwickelt wurden, dann die Aufführungen mit Choreografien von Birgit Cullberg, John Cranko, George Balanchine und Hans van Manen.

Hildegard Behrens als Marie in „Wozzeck" von Alban Berg (1974). Foto: Fred Kliché

Die musikalischen Höhepunkte der Barfuss-Ära –

– oh Gott, da kann ich wirklich nur spontan ein paar Dinge rausgreifen, denn diese 22 Jahre waren auch musikalisch derart reich, das war unglaublich. Da war Astrid Varnay mit ihrer ungeheuren Bühnenpräsenz und ihrem Wissen um die Wortwertigkeit, Hans Hopf mit seiner markigen Tenorstimme, Martti Talvela als Boris Godunow. Und Ursula Schröder-Feinen: Ich werde nie ihre erste Vorstellung in Düsseldorf vergessen, da sang sie die Chrysothemis, bevor sie später eine grandiose Elektra wurde; eine ungeheure Naturstimme! Und wie die meisten Natursänger wusste sie eigentlich nicht, wie

man singt – so dass sie sich später, als sie in eine Stimmkrise geriet, auch nicht zu helfen wusste. Auf dem Höhepunkt ihrer Karriere, kurz nach dem Debüt an der Met, ging die Stimme völlig weg, das war wirklich ein Jammer.

Dann Hildegard Behrens: Als *Wozzeck*-Marie ist sie mir unvergesslich (mit ihrem Sohn Philipp als Bühnen-Sohn), ebenso als Kaiserin in *Die Frau ohne Schatten* und als Giorgetta im *Mantel*. Das war die Puccini-Produktion, bei der Karajan in der Generalprobe war und sie spontan als Salome nach Salzburg holte. Und natürlich der *Andrea Chenier* mit Varnay und Mödl in den Nebenrollen. Und Sie werden es nicht glauben: ich bin fünfmal in die *Turandot* gegangen, nur weil ich den Kaiser hören wollte! Das war Ratko Delorko, der damals sicher schon über 70 war. Und der Mann sang diese kleine Rolle mit einer Stimmkultur, das war unfassbar!

Eigentlich hatte ich erwartet, dass Sie jetzt in erster Linie von Wagner-Aufführungen schwärmen …

Weil ich im Wagnerverband bin? Nö, ich bin überhaupt nicht so fixiert auf Wagner. Ich meine, natürlich habe ich überall herrliche Wagner-Aufführungen gesehen, auch hier in Düsseldorf. Zum Beispiel war ich, das weiß ich noch ganz genau, 1969 13-mal im *Rheingold*. Die *Ring*-Besetzungen mit Varnay, Hopf, Ridderbusch, Meven, Becht etc. hatten Bayreuth-Format, 30 Vorhänge waren keine Seltenheit.

Aber bei Barfuss wurde so viel mehr geboten als guter Wagner. Außerdem muss ich zugeben, dass meine große Liebe der Barock-Musik gilt.

Kommen wir zur nächsten Intendanten-Ära, der von Kurt Horres. Was war signifikant in den zehn Jahren seiner Amtszeit?

Auch in der Horres-Ära gab es etliche Höhepunkte. Zum Beispiel Pet Halmens *Aida*-Inszenierung im ‚Ägyptischen Museum'. Ein Qualitäts-Garant für das große Repertoire ist allerdings Hans Wallat, der die Kapellmeister-Tradition der Juch- und Barfuss-Ära erfolgreich fortsetzt und uns unvergessliche Abende schenkt.

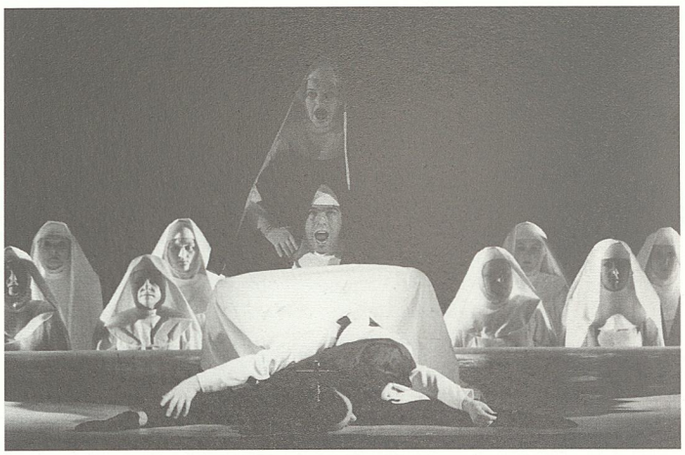
Haben Sie auch Günter Krämers Inszenierung der „Toten Stadt" gesehen?

Leider nicht! Die soll sehr gut gewesen sein, und von Korngolds Oper hat mein Vater immer geschwärmt. Das hätte ich wirklich gern gesehen – zehnmal lieber als Krämers *Macbeth*-Inszenierung mit der Lady als Krankenschwester und dem Frauentorso, aus dem Zwerge herauskugelten!

Für die Schöpfer von Werken müsste es ein ewiges Copyright geben. Was wir heute größtenteils geboten bekommen, ist doch nur die Wiederholung ein und desselben Themas: Das Publikum schockieren, damit es ja einen ‚Skandal' gibt und seitenlang über die Inszenierung geschrieben wird, während die Qualität der Aufführung und die Protagonisten in fünf Zeilen abgetan werden. Das finde ich jämmerlich.

Aber womit kann man heute überhaupt noch das Publikum schockieren? Mit Folter-Szenen? Das erfüllt doch der Fernseh-Alltag schon zur Genüge.

Eben! Falls man nicht schon total abgestumpft ist durch all die Bilder, die uns täglich vorgesetzt werden. Und eben da setzt meine Kritik ein: Theater soll für meine Begriffe etwas anderes sein als nur die Spiegelung des Alltags in seiner ganzen Brutalität. Natürlich gibt es Stücke und Szenen, bei denen es um grausame Dinge geht – aber ich finde, dass man diese Dinge nicht in einer platt-realistischen Art auf die Bühne bringen kann. Diese Regie-Nummern mit heutigen Uniformen, Maschinengewehren und Ekel-Szenen – das ist mir alles zu phantasielos, das zieht ein Kunstwerk herunter auf eine trivial-alltägliche Ebene. Vielen von uns haben die Schrecken des Zweiten Weltkriegs die Seele verletzt, die traumatischen Erlebnisse kommen noch immer wieder hoch. Als am 11. September 2001 die Türme des World-Trade-Center einstürzten, hatte ich den Geruch des Feuers in der Nase und den Steinstaub zwischen den Zähnen. Muss ich das im Theater wieder erleben? Ich finde, Theater sollte immer etwas mit Überhöhung zu tun haben.



Krzysztof Penderecki: „Die Teufel von Loudun", Inszenierung: Günter Krämer. (Liegend) Michael Busch, Trudeliese Schmidt, (dahinter) Joseph Dieken, Cornelia George (1989). Foto: Klaus Lefèbvre

Christof Loys *Zauberflöte* zum Beispiel fand ich prima. Die Idee, das Stück in einer Bibliothek spielen und die Figuren aus Büchern heraussteigen zu lassen, hat mich rundum überzeugt. Aus dieser Aufführung bin ich richtig glücklich nach Hause gegangen, das erste Mal nach längerer Zeit. Und seine *Manon*-Inszenierung war ein großer Wurf, auch musikalisch: Alexandra von der Weth als Manon, das war nicht nur stimmlich erstklassig, das war die völlige Einheit von Figur und Rolle.

Womit wir bei Ära von Tobias Richter angelangt sind.

Wie Sie wissen, bin ich ja wohl zu sehr durch die Barfuss-Ära geprägt – oder ‚verdorben', je nachdem, wie man es sieht. Bei der neuen *Poppea* zum Beispiel musste ich immer daran denken, wie toll die alte Inszenierung mit den Bühnenbildern von Wendel war. Genauso ging es mir beim *Titus*: Ich fand die Neuproduktion musikalisch wunderbar, da waren ausgezeichnete Sänger auf der Bühne, wie es überhaupt in der Ära Richter immer wieder hervorragende Sänger gibt: von der Weth, Petersen, König, Piland, Krabbe, Heidemann und viele andere.

Il Tabarro hatte starke Szenen, aber insgesamt fand ich die alte Inszenierung mit der Behrens stärker.

Was wünschen Sie sich von „Ihrer" Deutschen Oper am Rhein für die Zukunft?

Noch mehr Regisseure, die die Kunst der Personenführung und überhaupt ihr Handwerk beherrschen und musikalisch sind.

Und ich möchte sie wieder öfters spüren, diese Augenblicke, wo man vor lauter Faszination den Atem anhält.

Peter I. Tschaikowsky: „Eugen Onegin", Inszenierung: Gian-Carlo del Monaco. Katarzyna Kuncio, Gwendolyn Killebrew, Csilla Zentai, Nataliya Kovalova (2004). Foto: Eduard Straub

Ein Festspiel der letzten Jahre war *La Wally* mit der in Darstellung und Gesang herausragenden Morenike Fadayomi und ihrem ‚Begleiter' Anke Krabbe, die beide zu Bravostürmen hinrissen. Oder die *Eugen Onegin*-Inszenierung von Gian-Carlo del Monaco, die auch musikalisch großartig war. Den Janáček-Zyklus von Stein Winge fand ich auch teilweise sehr gut.

Mochten Sie das Trittico von Dietrich Hilsdorf?

Teilweise ja! Dass zum Beispiel in *Suor Angelica* die Tür immer kleiner und enger wurde, war ein aussagekräftiges Bild. Ob die Geschichte mit der Totgeburt sein musste, weiß ich nicht.

Bühne und Gegenbühne – Die Selbst-inszenierung des Publikums

Vorhang auf – Prolog

In Szene setzen – welche Orte wären dafür geeigneter als Oper und Theater? Hier wird Leben inszeniert auf Brettern, die sprichwörtlich die Welt bedeuten. Hier werden Tragödien und Komödien gezeigt, die die Realität oft in den Schatten stellen; hier schlüpfen Menschen in Rollen, in denen wir ihnen auch auf der Straße begegnen könnten. Mit Hilfe der Sprache, der Gestik und vor allen Dingen der Kleidung werden die Personen auf der Bühne dargestellt und charakterisiert.

Wir lachen über den eitlen Dandy, der Stunden braucht, um mit seinem Äußeren zufrieden zu sein, bedauern das blasse junge Mädchen, das „so gar nichts aus sich macht", freuen uns über die farbenprächtigen seidenen Roben, wenn der Regisseur eine Oper qua Ausstattung in ihre Entstehungszeit zurückversetzt und sind – vielleicht – irritiert, wenn Don Giovanni in Jeans und Lederjacke erscheint. Oder gar Hamlet im Heavy-Metal-Look.

Wir, die Zuschauer, haben unsere Lederjacke an der Garderobe abgegeben, und die Jeans sind im Zuschauerraum nicht sichtbar. Auch in der Pause ziehen wir kaum erstaunte Blicke auf uns, eher fällt die ältere Dame auf, die in einem langen Abendrock und kleinem Nerzjäckchen im Foyer steht. Sie fällt auf, weil sich ihre Festkleidung deutlich von unserer Alltagskleidung unterscheidet. Für sie ist der Theater- oder Opernbesuch ein Fest, unterscheidet sich vom Alltag und sie hat nach – für uns nicht mehr vertrauten – Regeln ein festliches Gewand gewählt. Dabei richtet sich die Mode heute nach durchaus demokratischen Regeln: Alles geht oder besser gesagt, alles passt zu jeder Gelegenheit, also auch die Jeans ins Theater.

Die Diktatur der Modeschöpfer hat sich überlebt, und man/frau trägt Kleidung von verschiedenen Herstellern, bunt gemischt in Mustern, Farben und Qualitäten. Und so manches gute Stück erlebt seinen saisonalen Auftritt alle Jahre wieder. Vorgeschrieben ist – eigentlich – nichts mehr. Eigentlich? Schaut man genauer hin, dann ergibt sich ein völlig anderes Bild. Es existieren heute – immer noch oder auch wieder – eine ganze Reihe von Vorschriften und Regeln, die festlegen, was, wo und wann zu tragen ist oder getragen wird. Veritable Kleiderordnungen haben sich herausgebildet, sind festgeschrieben worden, und manchmal sind sie nur etwas für Eingeweihte. Das war nicht immer so.

Erster Akt – ein modischer Rückblick

Wie einfach war es da doch vor 50 Jahren, als die Couturiers – damals nur mit Wohnort Paris akzeptabel – den modischen Ton vorgaben. Christian Dior zum Beispiel präsentierte jede Saison eine neue Rocklänge und eine neue Silhouette. Als er 1947 seinen „New Look" vorstellte, ging ein Ruck durch die Modewelt und teilte sie in zwei Hälften. Die einen beschimpften ihn als Verschwender, denn seine Röcke benötigten für den richtigen Schwung mehr als 25 Meter Stoff, die anderen lobten ihn als den Wiederentdecker der Weiblichkeit. Seine taillenbetonten Kleider standen im starken Kontrast zu den breitschultrigen, kastenförmigen Jacken und Kleidern der 40er Jahre. Die modische Welt folgte ihm begeistert. Nach den Kriegsjahren in praktischer Gebrauchskleidung, nach der strengen Rationierung der Kleidungsstücke war der Aufholbedarf enorm. Gut gekleidet und passend angezogen zu sein war der Wunsch vieler Männer und fast aller Frauen.

Für jede Stunde des Tages gab es – nicht nur bei den Damen – eine genaue Anweisung, was zu tragen war, besser gesagt, wie man sich kleidete, wenn man zu Hause weilte oder sich in der Öffentlichkeit bewegte. Morgens beim Frühstück mit dem Ehegatten war ein leichtes Wollkleid mit Schottenmuster angebracht, beim Mittagessen mit der Freundin sollte es ein Flanellkleid sein und erst ab 17.00 Uhr wurde es eleganter: ein figurbetontes Kleid mit nerzkragengeschmückter Jacke. Selbstverständlich gehörten ein Hut, die passende Handtasche und kurze Handschuhe dazu. Länger wurden die Handschuhe zum Dinner abends ab 20.00 Uhr, kurz blieben sie dagegen beim Theater- oder Opernbesuch. Das passende Theaterkleid dazu musste aus einem üppigen Brokatstoff mit „feinem antiken Muster" sein, über das Dekolleté legte man eine Nerzstola oder bedeckte die Schultern mit einem boleroartigen Jäckchen aus schimmerndem Stoff.

Eine festliche und elegante Mode, wie ein Blick in das Opernfoyer des Düsseldorfer Opernhauses zeigt. Die Rocklängen variieren ein wenig, von mittlerer Wadenhöhe bis hin zu bodenlang mit Schleppe – hier drückt sich wohl ein wenig persönliche Individualität aus. Aber

Foyer des Düsseldorfer Opernhauses
Foto: Schirner

auch die Vorgaben aus Paris waren da nicht eindeutig, die Couturiers legten sich nicht auf eine einheitliche Rocklänge fest und machten außerdem jede Saison andere Vorgaben. Die sogenannte H-Linie: tiefliegende Taille – wurde abgelöst durch die A-Linie: noch tiefere Taille bei einem weit ausgestellten Rock. Nach sechs Monaten folgte die Y-Linie: den Körper betonend von den Schultern bis zum Knie – und wurde ersetzt durch die Pfeillinie: Akzent auf der engen Taille und dem leicht ausgestellten Rock.

Vor der Ouverture 1956. Foto: Schirner

Nicht jede/jeder leistete sich zur neuen Saison einen Kleiderwechsel. Lieber las frau in der Brigitte (1957: Auflage 173 000) nach, wie das Kostüm und auch das festliche Ensemble mit einigen Accessoires wie Gürtel, Spitzenkragen oder Schal modisch zu verändern war.

Zur geschmackvollen Erscheinung im Theater gehörte ein dezenter Schmuck: eine schmale Halskette, eine kleine Brosche und ein goldenes Armband. Die geräumige Handtasche wurde am Abend durch den Pompadour ersetzt, dies ist ein kleiner Beutel aus farbigem Seidenstoff oder Spitze, der mit einer dicken Schnur zugezogen wird. Hüte – nahezu eine amtliche Vorschrift in den Fünfzigern: „Ohne Hut keine Dame" – waren im Theater nicht gestattet.

Auch die Männer hatten es nicht leicht, sich im Dickicht der Vorschriften und Regeln zurechtzufinden. Als klassische Abendgarderobe waren bei gesellschaftlichen Ereignissen Smoking und Frack vorgeschrieben, dazu eine weiße oder schwarze Fliege auf der weißen Hemdbrust. Der Frack eignete sich mehr für Stehempfänge als für Opernbesuche, denn „Mann" durfte sich nicht auf die Frackschöße setzen. In Bayreuth allerdings waren sie Pflicht, und so mancher ruinierte sich das gute Stück an den harten Stühlen des Festspielhauses. Im Verlauf der 50er Jahre lockerten sich die Vorschriften: „Mann" war auch gut und korrekt angezogen in einem Sakkoanzug, wahlweise in dunkelblau oder Schwarz.

Der Sprung ins nächste Jahrzehnt zeigt zunächst wenig Veränderung – im konservativen festlichen Bereich. Bei Premieren und zum Spielzeitauftakt beispielsweise hielt man an den strengen Vorgaben des vergangenen Jahrzehnts fest: Dunkel – bevorzugt Schwarz – waren die Herren gekleidet. Aufgelockert wurde dies lediglich durch das weiße Hemd und eine dezente Fliege, Mutige trugen sogar eine Krawatte, aber immer noch in Schwarz oder Weiß. Auch die Damen

Spielzeitauftakt 1966/67. Foto: Rudolf Eimke

Foyer Duisburg, 60er Jahre. Foto: Hermann Weisweiler

bevorzugten weiterhin klassisch lange Kleider aus kostbaren Stoffen, ein dezentes Dekolleté und das obligatorische Pelzcape. Aus dem Pompadour war eine kleine, rechteckige Tasche mit Metallkettchen geworden, und die Frisuren der Damen gewannen leicht an Höhe.

Festliche Kleidung hieß auch oft genug: das „kleine Schwarze", das eigentlich nur zum Dinner abends getragen werden sollte und das in den 50 Jahren seinen Aktionsradius ausdehnte. Das „kleine Schwarze", eine Erfindung der großen Modeschöpferin Coco Chanel in den 20er Jahren, erlebte durch Audrey Hepburn in dem Film „Frühstück bei Tiffany's" seine Renaissance. Es wurde zu einem schicken Kleid für jede Tageszeit und passte aufgrund der schlichten Eleganz – auch heute noch – zu fast jedem Anlass.

Inzwischen trug frau „kurz", die Rocklänge rutschte im Laufe der 60er Jahre langsam nach oben, bis die Röcke wie ein breiter Gürtel wirkten. Selbst das englische Königshaus erlaubte sich sieben Zentimeter oberhalb der Kniemitte; die Kirche nannte den Mini „unzüchtig" und verbot den Trägerinnen den Zugang zum Petersdom: ein Aufleben der Kleiderordnungen vergangener Jahrhunderte.

In den 60er Jahren verlor die Mode ihren elitären Charakter und vergraulte ihr älteres Publikum, angesagt war Jugendlichkeit. Jugendliche zwischen 15 und 19 Jahren kauften Mitte der 60er Jahre mehr als die Hälfte aller Modeartikel, Modemessen wie „Teenager Fair" und schrille Boutiquen sorgten für einen regen Umsatz von jugendlicher Kleidung. Durch den vermehrten Einsatz der neuen künstlichen Fasern, der zunehmend automatisierten Stoffproduktion und durch die konfektionierte Herstellung wurde Bekleidung preiswert. Die französischen Couturiers reagierten darauf mit der Erfindung des Prêt-à-Porter, eine Art „Haute Couture von der Stange", die in kleinen Boutiquen verkauft wurde. Eigentlich keine neue Erfindung, denn Elsa Schiaparelli hatte diese Möglichkeit bereits 1933 entdeckt.

Filmstars und Politikergattinnen gaben die Trends vor, Brigitte Bardot galt als jugendlich-sexy und Jacqueline Kennedy als jugendlich-elegant. Ihre Lieblingsfarbe Rosa war 1962 das ganze Jahr lang Modefarbe.

Anleihen wurden bei der bildenden Kunst gemacht, ein Gemälde von Piet Mondrian inspirierte Yves Saint Laurent zu einem Tageskleid in Hängerform; Pop-Art löste Op-Art ab, Filme wie „Doktor Schiwago" regten zu Kollektionen an, und die Anfänge der Weltraumflüge fanden ihren Niederschlag in „erd"gerechter Fuß- und Körperbekleidung. Plastik und Metall hielten Einzug in die Mode als zweite Haut des modernen Menschen. Gleichzeitig entdeckte man die fernen Länder mit ihrer (für uns) exotischen, farbenprächtigen Kleidung: indische Baumwollhemden, südamerikanische Ponchos, indianische Lederhemden und Jacken aus Afghanistan. Damit wollten die Hippies, die Blumenkinder gegen die bestehende gesellschaftliche Ordnung und gegen jegliches Modediktat protestieren. Auch die Couturiers ließen sich davon begeistern und kommerzialisierten den Trend: Sämtliche Elemente des „Blumenkinder-Looks" ließen sich in einer Boutique oder im Kaufhaus, aufeinander abgestimmt, zusammenstellen.

Gegen Ende des Jahrzehnts hatten die Frauen buchstäblich die alten Hüte abgelegt, frau trug gehäkelte Mützen und Pelzhauben, die Jeans war zur normalen Alltagskleidung geworden, obwohl noch in den Schulen und Büros verpönt – und das Theater suchte sein Publikum auf. Die Zuschauer brauchten nicht mehr fein herausgeputzt auf ein Klingelzeichen zu warten, um ihren Platz vor der Bühne einzunehmen, die Schauspieler kamen zu ihnen. Sie spielten auf der Straße, in Kirchen und Kaufhäusern; sie provozierten ihr Publikum, beschimpften es, zogen es mit in die Aufführung hinein. Die Grenzen verwischten, und wenn dann mal ein Herr im „Romantik-Look" (schwarze Samthose, Seidenhemd mit Rüschen und breiter Schleife) an dem Geschehen teilnahm, war er „overdressed".

In bestimmten Kreisen jedoch galt immer noch der Smoking als offizieller festlicher Abendanzug, dabei konnte die Jacke auch schon mal aus weißem Stoff oder dunklem Brokat sein. Ab der Mitte des Jahrzehnts erschien der weiße Rollkragenpullover in der festlichen Abendgarderobe des Herrn. Er gab dem Träger mehr Bewegungsfreiheit, bezeichnenderweise waren es zuerst die Dirigenten, die ihn trugen. Kurze Zeit später wurde der Pullover ebenfalls als Bürokleidung akzeptiert.

Das T-Shirt eroberte sich in der Freizeitmode seinen festen Platz; aus dem Unterwäschedasein hatte es Marlon Brando erlöst. Er trug das Unterhemd aus Baumwolle in dem Film „Endstation Sehnsucht" und machte es populär. Mit kurzen Ärmeln versehen, bunt gefärbt und mit farbenprächtigen Mustern bedruckt wurde es zum gleichberechtigten Ersatz für Hemd und Pullover.

Die 70er Jahre begannen mit dem kürzesten Mini aller Zeiten, den sogenannten „Hot Pants". Selbst im Winter verzichtete frau nicht auf die „heißen Höschen" und wärmte sich mit dicken, handgestrickten „overknees" (Wollstrümpfe, die bis über das Knie reichten) die kalten Beine. Für den Abend gab es die festliche Variante aus Samt und Lurex.

Der Versuch, längere Röcke wieder in die Mode einzuführen, gelang erst Mitte des Jahr-

zehnts über den Umweg des bodenlangen Maximantels. Aus Mini und Maxi wurde Midi. Glocken- und Faltenröcke umspielten das Knie, gingen auch schon mal bis zur Wade hinunter und gewährten individuell verstellbare Einblicke dank einer Knopfleiste. Obwohl die Modeschöpfer sich alle Mühe gaben, eine einheitliche Linie vorzugeben, folgten die meisten Frauen ihrem individuellen Geschmack. Kombiniert wurde einfach alles miteinander; besonders schick war es, seine Kleidung auf Trödelmärkten – die in Mode kamen – zu kaufen und Alt und Neu miteinander zu vereinen. Da ein Leitbild fehlte, kam es zu modischen Verwandlungen, die fast wie Verkleidungen wirkten. Im Vordergrund stand der Wunsch, mit Hilfe der Kleidung jemand anderes zu sein; Yves Saint Laurent kam diesem Wunsch 1977 mit seinem Folklore-Look nach und schickte die „Edelbäuerin" in gewagten rot-lila Farbkombinationen auf den Laufsteg. So traf man sie und die Haremsdamen, die Flamencotänzerinnen und Zigeunerinnen bei festlichen Anlässen und manchmal auch in den Opernfoyers. Weit schwingende Röcke wurden zu knappen Jäckchen über durchsichtigen Blusen getragen, um die Schultern ein riesengroßes goldbesticktes Tuch geschlungen, und den Kopf schmückte ein goldener Turban.

Vorher gab es noch die Ölkrise und in ihrer Folge die autofreien Sonntage, an denen man zu Fuß ging. Rückbesinnung auf die Natur war angesagt, und so holten frau und auch Mann Strick- und Häkelnadeln hervor und fertigten ein neues Eigenkleid. Auch die Maschenmode fand ihren Niederschlag in der Haute Couture ebenso wie die Begeisterung für Patchwork und der lässige Chic der Freizeitkleidung.

Erst gegen Ende des Jahrzehnts erschienen zwei neue Stilrichtungen, ein kurzlebiger: die Discomode und ein langlebiger: Punk. In der Discomode bestimmte John Travoltas weißer Stretchanzug aus dem Film „Saturday Night Fever" (1978) die Richtung: schick und sexy. Für den Mann hieß das: eine eng anliegende Jacke mit breitem Revers, eine dazu passende Weste mit spitzem V-Ausschnitt und Schlaghosen, die an den Oberschenkeln eng anlagen. Auch die Hüllen der „dancing queen" betonten die Figur, gewährten oft tiefe Einblicke und reflektierten das Licht aufgrund der Stoffe aus synthetischen Fasern. Böse Zungen nannten dies später „geschmacklose Polyester-Exzesse".

Ein Punk dagegen kleidete sich in Leder, schwarz natürlich, ließ Risse und Löcher ungeflickt und legte sich Hundeketten um den Hals. Einige Charakteristika des Trends konnte man bereits 1975 in dem Film „The Rocky Horror Picture Show" sehen und die ersten textilen Zutaten in London in der Boutique „Sex" kaufen. Vivienne Westwood und Malcolm McLaren arbeiteten hier für Kunden, die schockieren wollten. Anarchie und Aufwiegelung waren die Themen des Punk, aus dem – abgemildert – rasch ein Modetrend wurde, der auch noch im nächsten Jahrzehnt als chic weiter bestand.

Entsprechendes galt bis Mitte der 80er Jahre für die Disco-Mode, wobei weitaus mehr Frauen als Männer sich für eine heiße Nacht auf der Tanzfläche passend ausstaffierten. Tagsüber trugen sie den „power dress", ein dem Männeranzug angepasstes Kostüm mit gepolsterten, breiten Schultern und einem knielangen, engen Rock. Eine Bluse oder ein Pullover aus besonders edlen Materialien ergänzte zusammen mit eleganten Pumps den „Arbeitsanzug". Die Negierung des Körpers wurde am Abend beim festlichen Ereignis aufgehoben, abends war frau erotisch mit bodenlangen, tief dekolletierten und hauteng gearbeiteten Roben aus prächtigen, kostbaren Stoffen mit aufwendiger Musterung. Festliche Ereignisse waren die luxuriösen Bälle und opulenten Empfänge bei der Vorführung neuer Filme oder Einführung neuer Parfüms. Dass es auch noch die Oper gab, die einen prunkvollen Rahmen für eine elegante Robe abgab, erfuhr man spätestens im Film „Pretty Woman".

Ansonsten zeigte frau Figur, die sie sich durch harte Kasteiung im Fitness-Center, durch Diäten und eisernes Bodybuilding erarbeitet hatte. Madonna machte es vor – alles ist machbar, auch der Erfolg und der ideale Körper. Beides hatte sie durch harte und zähe Arbeit erreicht; ihre Tourneen waren präzis ausgearbeitete Inszenierungen, die durch den provokanten Einsatz von Kleidung für Aufregung und Skandale sorgte. Madonna wechselte ständig die Rollen, nahezu jeder Auftritt und jedes Video brachte eine neue Selbstdarstellung, zeigte eine neue Facette des Stars, oft genug durch den Einsatz von spezieller Garderobe. Madonna beeinflusste die Mode: Ihre Haarfarbe, ihr Make-up und ihre Kleidung gaben Trends vor, ebenso wie Fernseh-Serien – „Dallas" und „Miami Vice" – und opulente Kostümfilme wie „Amadeus".

Die Fernsehstars lebten es vor und Millionen machten es nach: das zartfarbene T-Shirt zum lässig geschnittenen Armani-Jackett für den berufstätigen Mann und die verführerisch-biestige Eleganz für die ausgehfreudige Frau. Man orientierte sich modemäßig an den Bildern, die die Medien lieferten, denn die Haute Couture hatte immer noch nicht zu einem einheitlichen Stil gefunden. Die Couturiers schöpften aus dem Fundus der Modegeschichte und mixten aus vielen Teilen einen neuen, jeweils für die Modemarke individuellen Stil, der in aufwendigen Schauen zelebriert wurde. Tragbar waren die

Modelle in den seltensten Fällen, aber sie dienten dem Renommee der Marke, die über Lizenzen, Parfüm und diverse Accessoires wie Taschen und Schuhen vermarktet wurde.

Stilbildend waren die Prêt-à-Porter-Kollektionen, die von Designern entworfen den Trägern ein neues Ansehen versprachen oder ihnen dazu verhalf. Elegant-geschäftsmäßig mit Giorgio Armani und Jil Sander, futuristisch und superfeminin durch Thierry Mugler und intellektuell-kreativ in den künstlerischen Outfits von Yohji Yamamoto und Issey Miyake brauchten die Konsumenten sich keine Sorge um ihr Image zu machen, sie kauften es. Sie schlüpften damit in die vorgefertigten Rollen, die ihnen die Designer anboten, und zeigten, dass sie den Zeitgeist begriffen hatten. Die Selbstdarstellung mit allen Mitteln.

Viel änderte sich nicht in den 90er Jahren, noch immer gab es kein einheitliches verbindliches Modebild, es herrschte weiterhin die modische Vielfalt und die Freiheit, sich aus den vielen Trends den für sich passenden herauszusuchen. Jean Paul Gaultier zeigte weiterhin in seinen Männerkollektionen den Rock und Vivienne Westwood extreme Mode für die Frau. Grunge hieß ein neuer Trend, mit dicken Stiefeln und dünnen Kleidern; Girlies verwirrten die Betrachter durch kurze Röcke und bauchfreie Oberteile, die Jeans folgten mit tiefhängendem Hosenboden den Gesetzen der Schwerkraft, und die Turnschuhe legten sich Plateausohlen zu. Die Akzeptanz dieser modischen Exzesse ergriff erstaunlicherweise nicht alle Schichten und Geschlechter. Die Jüngeren zwischen 15 und 30 fühlten sich angesprochen, die Älteren blieben bei der lässig-eleganten und bequemen Kleidung: Hosenanzüge für die Frau, Anzug mit Krawatte für den Herrn. Gegen Ende des Jahrzehnts wurden die extremen Spekulationsgewinne an der Börse mit modischem Understatement gefeiert. Die „neue Bescheidenheit" war nur etwas für Kenner, scheinbar unauffällig war die Kleidung, aber aus edlen Stoffen und höchst aufwendig gearbeitet, der Wohlstand wurde sozusagen in feinen exquisiten Details ausgedrückt. Natürlich fehlte das Label oder das Logo des Designers nicht, denn so wurde das teure Stück von Eingeweihten auch erkannt und der Träger in die entsprechende Gruppe eingeordnet.

Sich informieren über Mode und was dazu gehörte konnte und kann man inzwischen nicht nur mit Modezeitschriften, sondern auch in Tages- und Wochenzeitungen und sogar im Fernsehen. Es existiert ein eigener Kanal, der sich ausschließlich der Mode widmet, 24 Stunden täglich von den allerneuesten Trends und angesagten Stilen berichtet und über Modeschöpfer und ihre Jünger – die sogenannten Fashion-Victims – informiert. Mode ist Konsum, und so wundert es nicht, dass in Mailand die modischen Trends mittels Marktforschung vorausgeplant werden. Mode ist Kommerz, angefangen von der Stoffproduktion bis zur Kleiderfertigung, vom Haute-Couture-Defilee bis hin zur Vermarktung mit Topmodels und Hochglanzfotos.

Mode kann ein Traum sein oder zum Alptraum werden. Weniger beängstigend ist dabei die Feststellung „ich habe nichts anzuziehen" – dem ist rasch abzuhelfen, man erinnere sich an die Zigarettenwerbung mit aufgemaltem Jackett –, prekärer ist es, wenn man sich fragen muss, was ziehe ich an?

Zweiter Akt – mehr Schein als Sein

Im Zeitalter der Demokratisierung sind viele Grenzen gefallen, bedauerlicherweise auch die des guten Geschmacks, des Anstandes und der Etikette. Der Bedarf an Erklärung der offiziellen Umgangsformen ist groß, die FAZ hat der Etikette eine feste Spalte eingeräumt, in der Woche für Woche Tipps, Hinweise und Ratschläge für das Verhalten bei gesellschaftlichen Ereignissen, vom Umgang mit fremden Gästen, von der richtigen Kleidung im Büro und bei festlichen Empfängen gegeben werden. Die Neuauflagen der Benimmbücher von Erica Pappritz und die Neuauflagen und Weiterführung der Klassiker des Freiherrn Adolph Knigge sprechen Bände. Der Image-Trainer ist inzwischen ein anerkannter Beruf mit einem eigenen Verband. Etikette gilt nicht nur für Arbeitnehmer und -geber, sondern auch an Schulen sind die ersten Unterrichtsstunden für den „guten Ton" abgehalten worden. Mit Anstand und Etikette sind nicht allein das „gute" Benehmen (Essen mit geschlossenem Mund) und das „richtige" Verhalten (jemanden nicht die Tür vor der Nase zufallen lassen) gemeint, sondern hier wird die Frage geklärt, was ziehe ich wo und wann an? Wie erscheine ich zu einem Bewerbungsgespräch, was heißt auf einer Einladungskarte B.T. (meint black tie und bedeutet, dass „Mann" im Smoking, also im halboffiziellen Anzug erscheinen muss) oder wie sieht Abendgarderobe aus.

Die Fülle der Anstandsbücher und Etikette-literatur spricht davon, dass die Menschen immer auf der Suche nach dem angemessenen Verhalten und dem richtigen „Outfit" waren. Das richtige Outfit wurde auch schon mal „von oben" verordnet.

Jahrhundertelang gab es schriftlich fixierte Kleiderordnungen, die das Prestigebedürfnis des Menschen im Zaum hielten und Grenzen zwischen den sozialen Schichten zogen. Tierfelle waren den Schamanen vorbehalten, purpurgefärbte Gewänder den byzantinischen Kaisern,

und sogar der finanzielle Aufwand für den modischen Putz wurde den einzelnen sozialen Klassen jahrhundertlang vorgeschrieben. Die Differenzierung in Schnitt, Stoff und Ausstattung diente der Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Ordnung und wies jedem seinen Platz im gesellschaftlichen Gefüge zu.

Zeitweilig spielten merkantilistische Interessen eine wichtige Rolle: Das Luxusbedürfnis sollte nur mit Waren aus dem eigenen Land gestillt werden, also z. B. mit französischen, nicht etwa italienischen Spitzen. Oder ausschließlich mit Krefelder Seide, nicht mit der aus Lyon. Mal bestimmte die Kleiderordnung die Höhe der Kopfbedeckung, dann wieder die Länge der Schleppe. Auch der Klerus wurde kontrolliert: „Durchsichtige Gewänder ziemen sich nicht für den Diener des Herrn", ebenso wenig wie enge Strümpfe, denn die wirkten zu jugendlich. Und rote Absätze waren allein dem Adel vorbehalten und machten den Adeligen, zusätzlich zur ausgewählten Kleidung, für alle kenntlich.

Noch im 18. Jahrhundert, so der amerikanische Soziologe Richard Sennet, konnte man anhand der Kleidung den gesellschaftlichen Stand und auch die Zugehörigkeit zu einem Beruf ablesen. Die Kleiderordnung unterschied vor allem den Adel von der Mittel- und Unterschicht. Obwohl immer wieder, besonders vom wohlhabenden Bürgertum, versucht wurde, die gesellschaftlichen Grenzen mit Hilfe der Kleidung zu überwinden, blieben doch die meisten „in ihrem Rahmen". Selbst innerhalb eines Standes und vor allem bei den Zünften gab es Unterschiede, die auch per Garderobe gepflegt wurden. Die Anzahl der Tressen und Knöpfe sowie etwa die Form der Perücke kündeten vom Rang eines Trägers innerhalb seiner sozialen oder beruflichen Gruppe. Doch bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurden die Vorschriften durchlässiger, weil man sich nicht mehr genau kannte. Dem Fremden, den man traf, war nicht mehr anzusehen, ob er wirklich der war, der er vorgab zu sein. Der Bezugsrahmen für die Authentizität fehlte, und der äußere Schein trog, wie das Beispiel von Gottfrieds Keller berühmter Novelle „Kleider machen Leute" zeigt.

Der arbeitslose Schneidergeselle wird, da er einen eleganten Mantel trägt, von einer Kutsche mit in die nächste Stadt genommen. Dort hält man ihn für einen weit gereisten fremden Adeligen; eine Rolle, in die der Schneidergeselle sich zunehmend fügt. Bei der Verlobung mit der Tochter des Bürgermeisters wird er geoutet, und dennoch verzeihen ihm seine Braut und sogar der Schwiegervater.

Nicht immer geht es so glimpflich aus in den Geschichten, die von den Kleidern erzählen. Der „Hauptmann von Köpenick" verbrachte vier Jahre im Gefängnis – wegen unberechtigten Tragens einer Uniform. Unter ihrem „Deckmäntelchen" war es ihm gelungen, ein Regiment abzukommandieren, sowohl den Bürgermeister als auch den Kassendirektor zu verhaften und mit der Stadtkasse zu fliehen. Schließlich wurde er gefasst und wegen Betrugs und schwerer Urkundenfälschung verurteilt.

Wie der Schneidergeselle trug er eine Kleidung, die nicht seinem Stand entsprach, und wie der Schneidergeselle hatte er sich durch die Reaktionen seiner Umgebung in die neue Identität gefügt.

Dritter Akt – die Kunst der Selbstdarstellung

Dem neuen Jahrtausend sagt man bereits jetzt nach, dass es ein Jahrtausend des Individualismus sein wird, eine Entwicklung, die in der Kaiserzeit begann und durch die Arbeiterbewegung in den 60er Jahren ihren Durchbruch hatte. Es ist damit weniger die Autonomie über die Art der persönlichen Lebensgestaltung gemeint, sondern eher eine subjektivistische Weltflucht. Die zahlreichen Umbrüche in der Gesellschaft führten zu einer Rückkehr zu sich selbst: „zur Sorge um sich selbst". Zunehmende Mobilität und die sozialen und baulichen Veränderungen in den Städten zerstörten gewachsene Strukturen und ließen stark differenzierte und höchst individuelle Lebenswege entstehen. Die traditionellen Herkunftsbedingungen spielten kaum noch eine Rolle, und durch Bildung war es möglich, seine soziale Klasse zu verlassen. Neue Familienformen wurden gewählt, Patchwork-Familien entstanden und Homosexuelle konnten heiraten. Individualität bewies man auch durch Kleidung. Die persönliche Auswahl der Garderobe, nicht die Vorgabe der Modeschöpfer, wurde zum Ausdruck der Persönlichkeit und zum Rollenspiel.

Neben „mein Auto, mein Haus, mein Boot" ist unsere Kleidung ein Bestandteil unseres Prestiges und ein subtiles Erkennungszeichen, eine Zeichensprache innerhalb der verschiedenen sozialen Gruppen. Und man hat durchaus den Eindruck, dass es sich dabei um eine geheime Zeichensprache handelt, bei der die Kleidungsstücke und die Accessoires mit – vergänglichem und schnell wandelbarem – Symbolwert aufgeladen sind.

Nach außen gestülpte Nähte – für den Kenner klar erkennbar handelt es sich um eine Robe des belgischen Designers Martin Margiela; den Aufhänger mittig auf die Rückenpasse: das ist das Erkennungszeichen des französischen

enfant terrible Jean-Paul Gaultier; der Perlmuttknopf mit drei Löchern ziert ausschließlich die Modelle der deutschen Firma van Laack. Neben dieser diskreten Zeichensprache der Designersignaturen steht die offensive Sprache der Eigenwerbung: Zum farbigen Muster ist das Logo „LV" auf Handtaschen und Koffern des Luxustaschners Louis Vuitton geronnen, und das dicke goldene CD am Reißverschluss lässt kaum übersehen, dass es sich hier um ein Produkt des großen Modepapstes Christian Dior handelt.

Die Jeansmarke, die letztes Jahr häufig ausverkauft war, stapelt sich jetzt in den Regalen; um eine bestimmte Handtasche zu bekommen, muss man sich heute in die Wartelisten des Herstellers eintragen. Sie waren oder sie sind aber ein absolutes „must", denn sie zeigen, dass man/frau dazugehört. Es zählt kaum, was der Figur schmeichelt oder vorteilhaft die äußerlichen Vorzüge unterstreicht, entscheidend ist die richtige Kleidung und sind die richtigen Accessoires am richtigen Ort. Sie zeugen davon, was wir uns leisten können – oder vielleicht auch nur gerne wollen.

Nicht immer stammt das Chanel-Kostüm aus der Rue Cambon in Paris oder die Hermès-Handtasche aus der eleganten Niederlassung am Kölner Dom, sondern aus irgendeinem ostasiatischen Schnäppchenläden. Eine Anekdote aus den 50er Jahren erzählt: Bei der Diskussion um die Gästeliste für einen Gesellschaftsabend äußerte eine französische Herzogin ihre Bedenken, Coco Chanel einzuladen, denn ihr Chanel-Kleid sei gar nicht von Chanel. Woher aber die edle Hülle stammte, wurde leider nicht vermerkt.

Heute findet so manches Stück seinen Träger über einen Outlet. Diese neuen Konsum-Tempel der Eitelkeiten suggerieren preiswerten Einkauf, gehängt werden die edlen Roben auf simple Kleiderbügel und verpackt in einfache Plastiktüten. Keine neidischen Blicke mehr auf die mit einem dicken Logo verzierte Hochglanztüte, die mit schicker Kordel am Handgelenk baumelt. Diese exquisite Einkaufstüte wird sorgfältig verwahrt, um herzuhalten für so manchen Einkauf in weniger renommierten Boutiquen.

Auch die Konjunktur der Second-Hand-Läden, die allerorten wie Pilze aus dem Boden schießen, spricht Bände. Aus dem Abseits der Vorstädte sind die Läden in bessere Einkaufsgegenden umgezogen; zunehmend findet eine Spezialisierung statt, in manchen wird ausschließlich die Hülle des Ichs mit „griffe" verkauft. Die französische „griffe" heißt eigentlich „Tierkralle", meint aber in diesem Kontext das Markenzeichen, das eingenähte Etikett. Mit der „griffe" wird sozusagen ein Vertrag zwischen Käufer und Modeschöpfer geschlossen, um die Echtheit zu garantieren, signiert der Modeschöpfer sein Werk. Und damit nun jeder weiß, was getragen wird, erscheint das Etikett bereits außen am Kleidungsstück: Am Ärmelsaum – bevorzugt beim Herrensakko und an den seitlichen Hosennähten, gesehen bei Damenhosen.

Gleichzeitig wird der Träger oder die Trägerin dadurch, wie Enzensberger schreibt, zu einer wandelnden Plakatsäule. In den Dienst der Werbung gestellt, schmückt der Mensch sich nicht allein mit den Logos der Modeschöpfer den Bauch, die Brust, den Rücken und die Füße, sondern berichtet mit Hilfe des T-Shirts von seinen Reisen zu den amerikanischen Universitäten und von seiner Teilnahme an Rockkonzerten. (Was natürlich auch nicht immer stimmt.) Etiketten und Logos zeugen von finanzieller Kaufkraft. Eine Jeans mit Victoria-Beckham-Logo kann leicht 1000 Euros kosten, aber sie ist ein absolutes „must" in diesem Sommer, und sie gehört zu der Rolle, die wir spielen wollen.

Für die diversen Rollen brauchen wir Platz: mit einem einen Meter breiten Schrank kommen wir heute nicht mehr aus. Die zahlreichen Hüllen des Ichs brauchen Platz: Vom Business-Dress wechseln wir in die Freizeitkluft und müssen schon hier unterscheiden, ob wir zum „Work-out" ins „Fitnesscenter" (dreiviertel Hose und Kurzarmshirt) oder zum „Nordic Walking" (Hose mit langen Beinen, bevorzugt mit Schlag, und langärmelige Jacke mit durchgehendem Reißverschluss) gehen. Ebenso danach: zum Essen beim „angesagten" Italiener geht das nur im feinen Zwirn, der aber für die Kneipe an der Ecke nicht angebracht ist.

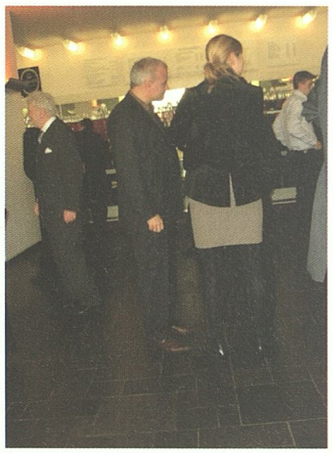
Für Vernissagen (Achtung, unterschiedlicher „Dresscode" bei Galerien und Museen), bei öffentlichen Empfängen, Bällen und bei den „Events" (Filmfestivals, Preisverleihungen) gelten ganz verschiedene Bekleidungs-Regeln.

Aber dabei sein ist einfach alles. Und das geht nur mit dem „angesagten" Outfit, den richtigen Accessoires, der richtigen Marke und natürlich einem Publikum. Die Deutschen sind dabei nicht unbedingt das ideale Publikum, denkt man die großen Filmgalas in Hollywood, Ereignisse, die nahezu alle Hochglanzmagazine und die Yellow Press mit langen Fotostrecken füllen und sogar im Fernsehen unter Nachrichten fallen. Solche Events mit den Stars der Leinwand fehlen noch in Deutschland, auch wenn Berlin mit seinen Filmfestspielen langsam aufholt.

Einzig Bayreuth, die Hochburg des Bildungsbürgertums, bildet eine Ausnahme. Hier regiert zur Festspielzeit die Prominenz aus Politik, Gesellschaft, Film und Fernsehen. Wer endlich in den Besitz der begehrten Karten kommt – die zum Teil auch wohl werbewirksam an die Prominenten verteilt werden –, kann zeigen, was er

hat und was er sein will: Paradiesvogel oder modischer Trendsetter. So brachte fast jede Tageszeitung zum Festspielauftakt 2005 ein paar „modische Randbemerkungen", und in den zahlreichen Blättern für die Frau wurden die Lieblinge der Nation in ganzseitigen Farbabbildungen auf dem Weg zum grünen Hügel gefeiert. Im Gegensatz zu den Tageszeitungen vermied man hier jede bissige Bemerkung und jeden ironischen Kommentar zu der teilweise exotischen Gewandung.

Die Politprominenz hielt sich dagegen ans Althergebrachte, zum dunklen Smoking trug der Herr die dezente schwarze Fliege. Die dazugehörigen Damen bevorzugten ebenfalls Schwarz und peppten die durchweg eleganten Roben mit großen bunten Schals auf. Die damalige Kanzlerkandidatin erkor für die Saison 2005 die Farbe Rosa und stand damit ziemlich allein da. Immerhin gingen diesmal die Retuschen am Bild (Schweißfleck) durch die Medien und nicht ironische Kommentare wie im Jahre 2000. Da hatte sie Schwarz gewählt (als Kleiderfarbe), ein ärmelloses, bodenlanges, tief dekolletiertes Abendkleid mit violetter Fransenstola in geschickter Farbwahl (Frau und Kirche) und zehenfreie Sandalen. Es bewog die Journalisten zur Feststellung von „demonstrativer Offenheit" im Gegensatz zu der sonst bevorzugten „handfesten Allwetterkleidung, die Deckung bietet bei jedem Seitenhieb".



Kölner Opernhaus, Mai 2006. Fotos: Karin Thönnissen

Die Kommentare zeigen, dass die Kleidung symbolisch aufgeladen und die Person, die Trägerin dadurch charakterisiert wird. Nicht allein die Form, sondern auch die Farbe hat dabei Aussagewert. Gerade die Farbe Schwarz durchlief im Laufe der Kostümgeschichte verschiedene Bedeutungen. Von der Modefarbe des 15. Jahrhunderts am burgundischen Hof wandelte sie sich zur Brautfarbe im 19. Jahrhundert, kleidete in den 60er Jahren die französischen Existenzialisten und ist heute das Erkennungszeichen der Intellektuellen. Designer, Architekten und vor allem jeder, der mit Mode und Kunst zu tun hat, hüllt sich in Schwarz. Und trägt es ausdauernd, von morgens bis abends, wahrscheinlich ist auch noch die Nachtwäsche von dezentem Schwarz.

Die Farbe der Melancholie kleidet heute die Bildungsbürgerschicht, signalisiert: Ich gehöre dazu, und nicht mehr wie in den 60er und 70er Jahren: ich bin dagegen. In schwarzer Verpackung kann man fast jede Veranstaltung besuchen, fällt bei Vernissagen, Konzerten und abends an den Tresen der In-Kneipe nebenan nicht sonderlich auf. Dies gilt für beide Geschlechter, aber nur, solange man sich in der Bannmeile der Bildung bewegt.

Und so sieht, wer heute einen Blick in die Pausenräume der Opernhäuser an der Rheinschiene wirft: Schwarz. Die bevorzugte Farbe für beide Geschlechter – Kinder mit einbezogen – ist Schwarz, durchbrochen von einigen weißen Herrenhemden. Ein durchaus eleganter Eindruck, vertieft durch die festliche Kleidung der anwesenden Damen, die in kurzen und langen Röcken erschienen waren. Ein Trend zum Formellen war auch auszumachen, Jeans sind in der Oper inzwischen nicht mehr angebracht – zumindest bei den Premieren.

Nach 50 Jahren sind wir in der Oper modisch dort wieder angelangt, wo wir schon mal waren: „Die Architektur und die Ausstattung der Opernhäuser in der ganzen Welt geben großen Abendkleidern einen idealen Hintergrund; es ist fast peinlich, ein gewöhnliches Tages-Ensemble in einem so kostbaren Rahmen zu sehen, denn das wirkt ebenso, als wenn ein Mann seine Füße auf den delikaten Louis XV. Tisch legte."

Vorhang zu

Düsseldorfer Spiegelungen: Heinrich Heine und Robert Schumann zum 150. Todesjahr

Es mag mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten zwischen ihnen geben. Dennoch gebührt im Jahre 2006 vor allem zwei Künstlern, nämlich dem Dichter Heinrich Heine und dem Komponisten Robert Schumann, aus Anlass ihres 150. Todesjahres eine besondere Würdigung. Sie haben dem 19. Jahrhundert in Düsseldorf angesichts ihrer heutigen weltweiten Wirkung einen unvergesslichen Stempel aufgedrückt. Im Zusammenhang der Düsseldorfer Kulturgeschichte tragen sie selbstverständlich nicht die einzigen großen Namen, die für die in Frage stehende Zeit Erwähnung verdienen. Die Künstler der Düsseldorfer Kunstakademie wie Peter Cornelius und Wilhelm von Schadow, unter den Musikern Felix Mendelssohn Bartholdy, bei den Dichtern Karl Immermann: Sie alle haben ihren Beitrag zum historischen Andenken an ein hoch stehendes kulturelles Leben in Düsseldorf geleistet und stellen noch längst nicht sämtliche Größen dar, denen man am Rhein dankbar zu sein hat. Freilich finden diese Persönlichkeiten oft genug außerhalb Düsseldorfs mehr Anerkennung als in der heutigen Landeshauptstadt von Nordrhein-Westfalen. Sie gilt nach der geruhsamen Zeit ihres Daseins als Residenz-, Kunst- und Gartenstadt am Ende des 19. Jahrhunderts als zu rasch, ja geradezu sprunghaft gewachsen und gerade deshalb wenig auf noble Tradition bedacht. Die Noblesse Düsseldorfs scheint eher in Mode und Werbung, Schnelligkeit und Modernität zu liegen. Doch zum Troste sei es gesagt: Kunst, Musik und Literatur sind nicht ganz vergessen. Gerade die Anstrengungen des Jahres 2006 in Ausstellungen und Veranstaltungen, aber auch in Bezug auf einen neu geschaffenen Kunstpreis und den wesentlich angehobenen Heine-Preis belegen den guten Willen, historisches Gedächtnis und die Kultur der Gegenwart miteinander zu vermitteln.

Heine und Schumann – hier können nur einige wenige Konturen nachgezeichnet werden, um beide gerade aufgrund ihrer teils persönlich-realen, teils idealen Zusammengehörigkeit in Erinnerung zu rufen. Es geht um Spiegelungen und um den Zusammenklang von Dichtung und Musik. Düsseldorf kann dabei die Angel bilden. Denn von dieser im 19. Jahrhundert zur Zeit Heines und Schumanns in der Tat überschaubaren Kommune konnte nach Goethes Tod der Skandalroman der damaligen Jahre, Karl Gutzkows *Wally, die Zweiflerin* aus dem Jahre 1835, behaupten, Düsseldorf bilde aufgrund des Zusammenspiels von Literatur, Kunst und Musik gewissermaßen ein Gesamtkunstwerk und könne zu einem zweiten Weimar am Rhein avancieren. Dabei war Düsseldorf eine zwar aufstrebende, aber dennoch kleine Stadt. Als Heine dort am 13. Dezember 1797 geboren wurde, zählte sie gerade 20 000 Einwohner. Als er sie 1816 in Richtung Hamburg verließ, um in der Hansestadt eine bald wieder beendete Karriere als Kaufmann zu beginnen, war die Einwohnerzahl auf etwa 23 000 gestiegen. Bis 1850, als Robert Schumann im Alter von 40 Jahren neuer Musikdirektor in Düsseldorf wurde, hatte sich die Bevölkerung fast verdoppelt: Sie zählte beinahe 45 000 Seelen. Beide Künstler haben sich übrigens eher zufällig in der bayerischen Hauptstadt sogar persönlich kennengelernt, gewiss ohne damals am 8. Mai 1828 auf die enge Verknüpfung Münchens mit Heines Geburts- und Schumanns späterer Wirkungsstätte achtzugeben. Immerhin hatte es sich nämlich durch die politischen Erbfälle im Rahmen der damals maßgeblichen feudalen Struktur ergeben, dass die berühmte Düsseldorfer Gemäldesammlung aufgrund der napoleonischen Neuordnung in Deutschland dem zuständigen Herrscherhaus gefolgt war, somit ihren ursprünglichen Ort verlassen hatte und in die Pinakothek nach München gelangt war. Heines Vater, der als Manufakturwarenhändler in der Düsseldorfer Bolkerstraße ein Geschäft betrieb, hatte bei diesem Abtransport der Bilder Anfang des 19. Jahrhunderts übrigens den Versuch unternommen, für den Verkauf der kostbaren Rahmen tätig zu werden.

Was sie vor allem verband, den 18-jährigen Abiturienten Schumann aus Zwickau und den 30-jährigen, schon berühmten und für ein halbes Jahr als Redakteur an den ‚Neuen allgemeinen politischen Annalen' des Barons Cotta tätigen Schriftsteller Dr. iur. Heine, der bereits kundig genug war, seinen jungen Besucher durch München zu führen, war das Interesse an Napoleon. Der Kaiser der Franzosen war erst vor wenigen Jahren in der Verbannung auf St. Helena gestorben. Seine revolutionären Konzepte und Kriegszüge hatten Europa erschüttert. Heine wie Schumann waren vom Vollstrecker der großen Französischen Revolution nach wie vor angetan. Deren Prinzipien von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit hatten sich noch längst nicht erledigt. In Heines Strophen von den ‚Grenadieren', die aus Russland zurückkehren und von denen einer auch im Tode für immer auf die Wiederkehr des Kaisers warten will, um ihn zu schützen, findet sich ein Widerschein der Verehrung. Schumann hat die Ballade nicht umsonst vertont und eine hörbare Erinnerung an die Marseillaise anklingen lassen. Man besuchte die Leuchtenbergische Galerie, die auch den Sessel Napoleons enthielt. Der Stiefsohn des Kaisers hatte nicht nur Gemälde zusammengetragen, sondern auch eine imperiale Reliquie aufbewahrt. Heine hat dem Besuch Schumanns offenbar weiter keine schriftliche Aufmerksamkeit geschenkt und auch im weiteren Lebenslauf den Komponisten

kaum wahrgenommen, jedenfalls auf eine spätere Kontaktaufnahme nicht reagiert. Der Musiker dagegen sprach in seinem Tagebuch von der geistreichen Unterhaltung und war von Heines Ironie angetan. Dem väterlichen Freunde Heinrich von Kurrer in Augsburg schilderte er die Münchener Eindrücke am 9. Juni 1828, einen Tag nach seinem 18. Geburtstag, in einem Brief aus Leipzig folgendermaßen: Er habe sich in Heine einen „mürrischen, menschenfeindlichen Mann" vorgestellt, aber einen gänzlich anderen Gesprächspartner vorgefunden: „Er kam mir freundlich, wie ein menschlicher, griechischer Anacreon entgegen, er drükte mir freundschaftlich die Hand u[nd] führte mich einige Stunden in München herum – dies alles hatte ich mir nicht von einem Menschen eingebildet, der die Reisebilder geschrieben hatte; nur um seinen Mund lag ein bittres, ironisches Lächeln, aber ein hohes Lächeln über die Kleinigkeiten des Lebens u[nd] ein Hohn über die kleinlichen Menschen." Sie hätten „viel über den großen Napoleon" gesprochen: „ich fand in ihm einen Bewunderer, wie man ihn, außer in Augsburg, wohl selten trifft".

Jahre vergingen. Heine war 1831, nachdem noch eine Italienreise den übrigen europäischen Reisen nach Polen, England und Holland gefolgt war, als Korrespondent nach Paris gegangen. Die französische Hauptstadt wurde dann 1835 wegen des Bundestagsverbots gegen das Junge Deutschland, dessen Kopf Heine angeblich war, zu einem lebenslangen Exil. Schumann war nicht Dichter oder Jurist geworden, sondern Musiker. In seinem Liederjahr 1840 hat der Komponist dem alten Bekannten Heine durch die Vertonung zahlreicher Gedichte in seinem *Liederkreis von H. Heine*, op. 24, und in der *Dichterliebe*, op. 48, ein Denkmal gesetzt. Insgesamt sind es gar 40 Gedichte, die Schumann von Heine vertont hat. In den Heine-Liedern bildete sich auf durchaus kongeniale Weise die nicht unbelastete Liebe zur berühmten Klaviervirtuosin Clara Wieck ab, die er gegen den Widerstand des Schwiegervaters, bei dem er ebenfalls Klavierunterricht erhalten hatte, heiratete. Zehn Jahre später gelangte Schumann mit seiner Familie nach Düsseldorf, wo sich die Katastrophe in seinem Amt als Dirigent bald abzeichnete, auch wenn er hier große Werke schaffen konnte. Schumanns Gesundheitszustand war aber insgesamt dem Leben am Rhein nicht mehr gewachsen. Heine hatte die Stadt samt ihrer Einbettung in das Rheinland in seinem frühen autobiografischen Text aus den „Reisebildern", in den „Ideen. Das Buch Le Grand", in dem auch des Düsseldorf-Besuches Napoleons gedacht wird, liebenswürdig geschildert. Mit eben diesem Text hat die Stadt immer wieder Reklame machen können. Schumann hat sowohl Düsseldorf wie das Rheinland offenbar teilweise noch ebenso intensiv erlebt wie der von ihm verehrte Dichter. Unter anderem stellt die sogenannte ‚Rheinische' Symphonie diesen engen Bezug unter Beweis. Bei Heine heißt es: „O, da ist ein schönes Land, voll Lieblichkeit und Sonnenschein. Im blauen Strome spiegeln sich die Bergesufer mit ihren Burgruinen und Waldungen und alterthümlichen Städten", und wenig weiter schreibt der Dichter: „Die Stadt Düsseldorf ist sehr schön, und wenn man in der Ferne an sie denkt, und zufällig dort geboren ist, wird einem wunderlich zu Muthe. Ich bin dort geboren, und es ist mir, als müßte ich gleich nach Hause gehen." Diese Sätze aus dem V. und VI. Kapitel des Buchs „Le Grand" ließen schon immer neben dem Loreley-Gedicht „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten" jedes mit dem Rheinland konfrontierte Herz höher schlagen. Damit wird jener romantische Ton angestimmt, der auch im Roman „Heinrich von Ofterdingen" des Novalis zu hören ist auf die Frage, wohin wir gehen: „Immer nach Hause", lautet die Antwort.

Schumanns Verhältnis zu Düsseldorf war trotz aller anfänglichen Euphorie gleichzeitig getrübt. An den Musiker Ferdinand Hiller, der auch zu Heines Freunden zählte, schreibt er am 3. Dezember 1849, bevor er sich für die Musikdirektorenstelle in Düsseldorf entschieden hat: „Noch eines: ich suchte neulich in einer alten Geographie nach Notizen über Düsseldorf und fand da unter den Merkwürdigkeiten angeführt: 3 Nonnenklöster und eine Irrenanstalt. Die ersteren lasse ich mir gefallen allenfalls; aber das letztere war mir ganz unangenehm zu lesen." Diese Vorahnung wurde am Rosenmontag 1854, als er mit Clara und inzwischen sieben Kindern auf der Bilker Straße in der Düsseldorfer Karlstadt lebte, erfüllt. Schumann stürzte sich von der damals nahen Schiffsbrücke in den Rhein, wurde gerettet und auf eigenen Wunsch in die Heilanstalt nach Endenich bei Bonn gebracht. Zuvor hatte alles noch einen guten Anfang genommen. Am 20. September 1850 schrieb er an Wilhelm von Wasielewski über die Düsseldorfer Verhältnisse: „Daß Ihnen das hiesige musikalische wie gesellige Leben *sehr* zusagen würde, glaube ich gewiß. Ich bin davon im höchsten Grade erfreut und überrascht, einmal von der Tüchtigkeit der Kräfte, namentlich des Chors, dann von der Bildung des Publikums, das *nur* gute Musik will und liebt. Mit einem italienischen Einschiebsel u. dgl. würde man sich hier nur lächerlich machen." Auch die Gesamtwirkung der Stadt hat es ihm angetan. Sein Urteil liest sich, genauso wie Heines freundlicher Blick auf die Stadt, auch heute noch wie ein Werbeslogan: „Es wird Ihnen hier gefallen, das glaub'

ich gewiß, und nicht allein in musikalischer Beziehung. Man fühlt sich doch auch hier dem großen Weltgetriebe näher." Im April 1851 heißt es dann allerdings bereits an Woldemar Bargiel: „Auf die Länge spürt man doch in einer Stadt wie Düsseldorf allerhand Kleinstädtisches und wollen wir daher einmal ausfliegen!" Seine Düsseldorfer Stimmung erlebte ein Auf und Ab. Im September 1851 wollte er durchaus nicht „immer in Düsseldorf bleiben", dem, „wie jeder mittleren Stadt, vieles abgeht" und deren Verhältnisse ihn langsam aber sicher – was allerdings auf Gegenseitigkeit beruhte – aus der Fassung brachten. Auch im November 1853 sind es die „kleinstädtischen Verhältnisse", die den Schumanns nicht mehr zusagen: „es wiederholt sich alles wie im Kreise; auch sind die Mittel und Kräfte immer dieselben."

Das von Krankheit und schrecklichen Leiden bestimmte Ende beider Künstler zeigt manche Analogien. Heine lebte in Paris in seiner von ihm so bezeichneten „Matratzengruft" Schumann verdämmerte in Bonn-Endenich. Der Dichter blieb freilich bis zuletzt Herr seiner geistigen Kräfte. In seinem ‚Memoiren'-Fragment entwarf er auf seinem Krankenbett noch einmal seine Kinder- und Jugendzeit in Düsseldorf, das ihm schon immer als untergegangenes Paradies vorgekommen war. Heine starb am 17. Februar 1856 und wurde auf dem Friedhof Montmartre beigesetzt. Schumanns Leben endete am 29. Juli desselben Jahres. Er fand seine letzte Ruhestätte auf dem Bonner Friedhof. Aber nicht nur in Krankheit und Sterben, auch im Nachruhm besitzen beide Künstler Ähnlichkeiten, wenn auch Heines Wirkungsgeschichte von einem sehr viel größeren Widerstreit gekennzeichnet ist. Selbst in ihrer innigen Verbindung durch die Kompositionen wurden sie in der Zeit des Nationalsozialismus gegeneinander ausgespielt. Heine als rheinischer Jude und in Frankreich lebender Europäer, Schumann als Sinnbild für die deutsche Seele schienen in und durch sich selbst für Fachleute manchen Gegensatz zu verkörpern. Die Erinnerungskultur in Düsseldorf hat sich glücklicherweise seit langem beider angenommen. Nach einem gescheiterten Denkmalsplan für Heine vonseiten der Kaiserin Elisabeth von Österreich in den 1880er Jahren wurde 1906 eine Heine-Büchersammlung für die damalige Landes- und Stadtbibliothek, die von Heine und Schumann bereits benutzt worden war, erworben und 1956, zum 100. Todestag des Dichters, der handschriftliche Nachlass, die sogenannte Sammlung Strauß, übernommen, so dass sich ein wirkliches Heine-Archiv herausbilden konnte. Aus der Neueren Handschriftenabteilung mit Nachlässen und Sammlungen zur rheinisch-bergischen Kulturgeschichte mit den Bereichen Literatur, Kunst, Musik und Wissenschaft seit Erfindung des Buchdrucks ergab sich 1970 das Heinrich-Heine-Institut. Der Buchbestand samt den mittelalterlichen Handschriften der alten Bibliothek dagegen ging als Dauerleihgabe an die heutige Universitäts- und Landesbibliothek über. Durch spektakuläre Anschaffungen, die durchaus mit denen auf dem Heine-Sektor verglichen werden können, hat auch Schumann nach und nach einen Ehrenplatz im Archiv des Heine-Instituts erhalten. Dass sich angesichts der komplizierten Wirkungsgeschichte Heines im Jahre 2006 auch noch andere Erinnerungsdaten ergeben, sei zum Zeichen der aufstrebenden Linie angefügt: 1956 wurde in Düsseldorf die Heinrich-Heine-Gesellschaft gegründet (eine Schumann-Gesellschaft in Düsseldorf gibt es seit 1979!) – und 1981, also vor einem Vierteljahrhundert, wurde zu Heines 125. Todestag auf dem Schwanenmarkt das Heine-Monument von Bert Gerresheim eingeweiht. Insofern vermögen Gedenkjahre auch immer positive Spuren zu hinterlassen und in die Zukunft zu weisen!

Johanna Dombois

Scheinschwanger-schaften – Neue Technologien im klassischen Musiktheater

„Don't get technical with me!"
(C-3PO zu R2-D2 in Star Wars, Episode IV) [1]

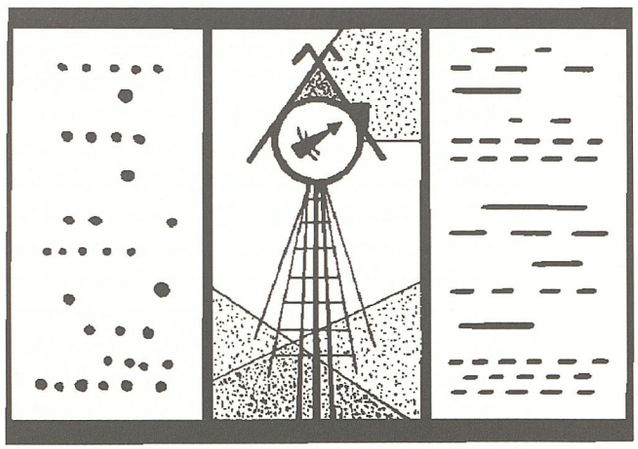
„Es gibt viele Leute, die konstatieren, daß
das Erlebnis im Theater schwächer wird.
Aber es gibt nicht so viele, die eine Wiedergabe der
heutigen Welt als zunehmend schwierig erkennen."
(B. Brecht) [2]

Staatstheater Kassel, Frühling 1999, ein Abend im Opernhaus, auf dem Programm steht Wagners *Siegfried* in der Inszenierung von Michael Leinert, erster Aufzug, die erste Szene ist schon vorüber – soeben beginnt die Wissenswette: Ein Fremder tritt in die Stube ein, der Mann scheint wegemüd, ist aber fordernd zugleich, ein Wanderer, doch nicht ohne Ziel, und Mime, der Hausherr, den es zur Gastlichkeit nicht eben drängt, fühlt sich genötigt, Fragen zu stellen, die er lieber gar nicht erwidert wissen will. Irritation entsteht. Die erste Frage, die zweite Frage, der Wanderer kennt die Antworten. Die Situation wird brenzlig. Dann die dritte Frage. Es ist die nach der Identität des Fremden, da richtet sich Wotan plötzlich auf, seine Erregung ist nicht gespielt, und doch ist sie schon längst zur Theatralität verurteilt, und mit seinem Speer gerät er seltsamerweise in ein paar frei liegende Stromkabel, die von der Bühnendecke herabhängen, und mit einem Mal: ein unerhört grelles Licht! – Kurzschluss – alle Leitungen tot – binnen dem Bruchteil einer Sekunde liegt das Haus im Dunkeln, durchs Publikum geht eine Schockwelle. Was ist passiert?

Nun, etwas Berückendes: Das Fiasko war – geplant. Dem „Donner", den Wagners Regieanweisungen vorsehen, antwortete ein Blitz, der mehr als real war. Denn „ewig gehorchen sie alle/ des Speeres starkem Herrn", heißen Wotans Verse für die betreffende Stelle, und die Art und Weise, wie all dies inszeniert wurde, ist ein tadelloses Beispiel für die Deckungsgleichheit von Theater und Technik, von szenischer Idee und Durchführung, Stil- und Hilfsmitteln, soweit man das eine überhaupt vom anderen unterscheiden kann. Wotan, der Lichtalbe, der Schöpfergott und homo technicus, löst ausgerechnet mit dem Gerät, das ihn repräsentiert, eine Finsternis aus, die erhellt, was ihn bedingt. Verlust der Macht durch einen technischen Drop-Out. Wobei ein Kurzschluss natürlich eine Fehlreaktion ist, die nicht durch ein Zuwenig, sondern durch ein Zuviel des Guten entsteht – Zeichen für einen Energieberg aus Strom, der an einer für diesen zu engen Stelle vorbeifließt. Will sagen: der Automatismus der Glühbirnen entbirgt hier, was in *Siegfried* I,2 gar nicht mehr zu verbergen ist, dass nämlich Wotan, indem er einen „Anschluss" herstellt, beweist, dass er diesen längst verpasst hat.

„Theater *und* Technik" also. Das ist eine Debatte, die man scheinbar kennt. Auf den ersten Blick zeigen sich zwei Dinge, die historisch so ineinander verwachsen sind, dass sie sich ohne einander gar nicht denken lassen. Es soll Leute geben, die behaupten, dass es ohne die Technik gar kein Theater gäbe – verbürgt ist zumindest, dass einiges von jenem Equipment, das heute unseren Alltag regulieren hilft, einmal für die Bedürfnisse eines Theaters entwickelt wurde. Das fängt an bei der Lichttechnik und hört auf bei der Vergnügungselektronik. An einem Requisiteur ist noch nie ein Erfinder verloren gegangen.

Schaut man jedoch genauer hin und lässt Ausnahmen beiseite, vor allem jene, die als ‚experimentell' etikettiert werden, obwohl sie es sich nur nicht nehmen lassen, auf die allgemeine technologische Unrast oder den kaleidoskopartig zersplitterten Normalfall zu reagieren – schaut man genauer hin, so werden für viele Werke des klassischen Repertoires technische und theatrale Realitäten noch immer getrennt voneinander verhandelt. Für die großen Umbaupausen fällt der Vorhang. Und für die Sprengkraft kleinerer Gesten trifft selbst das Regietheater allzu gern lokale Sicherheitsvorkehrungen (Vorsicht, Einsturzgefahr!). Zur gleichen Zeit werden all diejenigen, die daran erinnern, dass Theater ‚gemacht' wird und sich nicht von selbst macht, unter Ideologieverdacht gestellt. Da taugt entweder die Brecht-Ecke als Abstellkammer, obschon das methodisch rasch ungenau wirkt. Oder es wird der Fortschrittsglaube als Argument re-aktiviert: Der Technophile wird zum Anhänger einer Sippe herabgesetzt, die der Zukunft blind, taub, stumm und



Baba-Jaga. „Die Hütte auf Hühnerfüßen". Bühnenbild von Wassily Kandinsky für „Bilder einer Ausstellung" von Modest Mussorgski, Friedrich-Theater Dessau (1928).

natürlich kollektiv entgegenstolpert, abtrünnig den Gefühlen, empfänglich für alle technischen Fisimatenten und unkultiviert gegenüber der Problematik technischer Gewalt. Vergessen ist, dass auch für einen technikfreien Raum zu agitieren sektiererisch werden kann – es ist nur eine andere Form der Mystifikation, Fetischbildung, Ahnungs- und Willenlosigkeit.

Doch im Sinne der Oper wird gefragt nach dem ‚leibhaftigen Menschen'. Wo bleibt der Mensch, wenn selbst die Bühne ein Netz aus technischen Beziehungen sein soll? ‚Echtheit', ‚Authentizität', ‚Wahrhaftigkeit': Seien das nicht Maximen, denen gerade die Oper noch eine

Heimat geben kann – „Tempel der Weisheit", „Tempel der Vernunft", „Tempel der Natur", steht das *nicht* etwa in der *Zauberflöte*? Theater als Wertespeicher? Gegenfrage: War die Callas, nur weil sie sich zunächst der Schallplatte verweigerte, ‚echter' als Glenn Gould, dessen Verhältnis zum Studio man erotisch nennen müsste? Oder wie ist es mit der Videoaufzeichnung eines Opernabends, kann das nicht ein ultimatives Erlebnis sein, *obwohl* man selbst die ‚Assoluta' Sutherland oder ‚La Nilsson' auf der letzten *Lammermoor*- oder *Elektra*-DVD nicht eben als ‚leibhaftig' im Sinne von ‚blutwarm' bezeichnen dürfte? Das Technische und das Sinnliche changieren und irisieren doch, die Farben sind hier höchstens so klar auseinanderzuhalten wie die Kolorite in einer Perlmuttmuschel. Und niemand würde bestreiten wollen, dass der farbliche Reiz einer solchen Muschel gerade in ihrer Uneindeutigkeit liegt.

Gewiss, auf unseren Bühnen mag das Milieu in den letzten Jahren prinzipiell viel technischer, viel akuter geworden sein. Dass der Mensch ein technisches Lebewesen ist und sich von der Technik nicht mehr unabhängig machen kann, hat sich in die Anwendung von Mikrofonen, Monitoren und Mastertrackings übersetzt. Weniger larmoyant in einem wenig larmoyanten Zeitalter häuten und erneuern wir uns mit den Up-Dates unserer Microsoft-Office-Pakete und finden eben darin einen Rhythmus. Das Altjüngferliche, Zopfige, Zufriedene, Naive, Unkomplizierte, das gibt es einfach nicht mehr, auf den großen Bühnen nicht und schon gar nicht auf den kleinen. Frage ist nur, ob dieses technische Milieu auch technisch ist oder ob es nicht nur technisch aussieht in dem Sinne, dass eher Instrumente eingesetzt statt Prozesse sichtbar gemacht werden. Frage, ob wir wirklich so weit sind, wie wir sein müssten, um uns selbst auf dem Laufenden zu halten. Denn trotz unzähliger Versuche, das Theater als Einheit von Ideologie und Maschinerie zu aktualisieren, trotz Bauhaus und Piscator, trotz der Gegenwartsbezüge des Regietheaters, trotz Wilson und Lepage und trotz der heutigen Präsenz digitaler Medien auf den Bühnen scheint man hier im Gros doch immer wieder einem Reformstau ausgesetzt, der sich notorisch mit nach vorne schiebt.

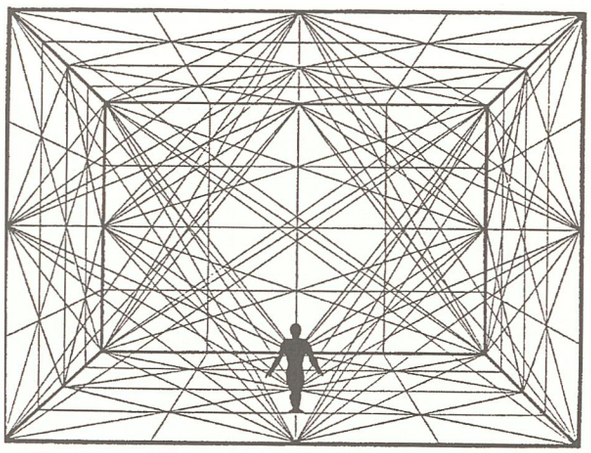
Stellvertretend für den großen Zusammenhang zeigt zum Beispiel das Los des Bühnentechnikers, dass der Stand der ‚gebildeten Handwerker' auch heute noch in praxi kaum etwas, nicht einmal die Kernarbeitszeiten, gemein hat mit dem Stand von Regisseuren, dem von Musikern oder dem von Sängern, obschon für die Gruppe der letzten drei sogar aus ästhetischer Sicht ähnliche Prädikate zutreffend sein könnten. Aber selbst Erwin Piscator, derselbe Piscator, der der angewandten Technik „dramaturgische Funktion" zugesprochen und diese wiederum einer „Annäherung an die Wahrheit" im Platon'schen Sinne verglichen hat, wurde noch Ende der 50er Jahre ein „Theateringenieur"[1] genannt, und das war beileibe nicht kameradschaftlich gemeint. Offenbar fürchtet das Kollektiv immer noch und immer wieder neu um seine theatralen Illusionen, die zwar mit Hilfe technischer Mittel aufgerufen, aber durch eben diese auch gleich wieder in Frage gestellt zu werden drohen.

Realität ohne Realisierung

Vor allem in der Oper scheint man der höheren Wahrheit entsagen zu wollen. Als seien deren historisch verwurzelte Illusionen artengeschützt, wird das Überangebot an Bühnentechnik hier szenisch kaschiert oder in der Requisite entschärft, oft sogar im Wortsinn. Wichtiger als die funktionale Bedeutung scheint doch die optische Wirkung der Geräte. Der Schauwert. In einem Klavierkonzert wäre es undenkbar, Musik zu hören ohne nicht auch sehen zu können, wie sie erzeugt wird. Setzt sich jedoch Flamand im Strauss'schen *Capriccio* an das Clavecin – wir nehmen das Instrument hier an als einen Archetyp mechanischen Instrumentariums –, so kommt die Gestik zumeist von der Bühne und die Akustik aus dem Orchestergraben. Die szenische Realität wird von ihrer Realisierung abgespalten. Nicht das Klavierspiel zeigt sich jetzt, sondern der Anschein dessen, was mit einem Klavier erspielt werden *könnte*. Das Gerät selbst bleibt dabei ein kernloses und, wie man meinen könnte, scheinschwangeres Klavier. Darum muss man Frieder Reininghaus recht geben und widersprechen zugleich, wenn er sagt, dass die „unbeschränkten Möglichkeiten der technischen Reproduktion" für die Oper zur „Selbstverständlichkeit"[2] geworden sind. Wie gesagt, an technischem Rüstzeug mangelt es keinem Opernhaus. Nur wird der Apparat eben dramaturgisch nie durchgängig relevant; die Veränderungen, die durch die Technik hervorgerufen und mit denen wir täglich konfrontiert werden, sind ästhetisch in keiner Weise erfasst. Welcher Produktionsdramaturg kennt sich schon aus mit dem frühen Standardwerk der Bühnentechnik von Kranich, wer könnte mit dem Bühnenmeister über das „ABC der Bühnentechnik" von Walther Unruh fachsimpeln? Wer redet so mit den Programmierern, wie man gerechterweise mit ihnen reden müsste, damit umgekehrt auch sie einmal wissen, was wir meinen? Es ist doch seltsam, dass wir heute nicht einmal imstande sind, eine Barockoper mit der technischen Raffinesse umzusetzen, die ihr einst zugedacht und die ihr mitunter sogar einkomponiert war.

Sei es aus Skepsis oder aus berufsmäßiger Gewohnheit oder auch bedingt durch jene Mattigkeit, die sich von der Gewohnheit ableitet und die mit dem historischen Deutzwang etwas zu tun haben mag, der auf dem ganzen Genre lastet, die Kluft zwischen der ehrgeizigen Weiterentwicklung neuer Apparaturen und jener Konvention, die die Bühnentechnik statt als Stilmittel zu propagieren lieber als Hilfsmittel konsultiert, scheint (wieder) größer und nicht kleiner zu werden. Natürlich haben sich phantastisch und ausreichend illusionäre neue Berufszweige herangebildet; auch System-Administratoren, Video-Jockeys und Modellierer können heute in der Oper ihrer Tätigkeit nachgehen, Informatiker sitzen nicht nur im Betriebsbüro. Aber dahinter verbirgt sich noch kein Paradigmenwechsel. Es ist *nicht* selbstverständlich, dass ein Regisseur über die neuesten Grafikkarten informiert ist oder vom Nutzen des Sägens mit Eselsmilch weiß, obwohl beides auf seine Art genauso notwendig ist für die Sämigkeit einer Handlung wie ein anständiges Legato. Selbst die traditionelle Kritik kennt manchmal nicht den Unterschied zwischen einem Roboter und einem Avatar; Cyberart ist schon öfter als Videokunst besprochen, das Wörtchen ‚Echtzeit' als Subkontext der drei aristotelischen Einheiten missverstanden worden. Die Arbeiten eines Robert Lepage oder die eines Robert Wilson sind zwar längst akkreditiert, dies aber auch eher durch die Auslobung eines Kultes, der über die Beschreibung der Mittel längst hinaus ist.

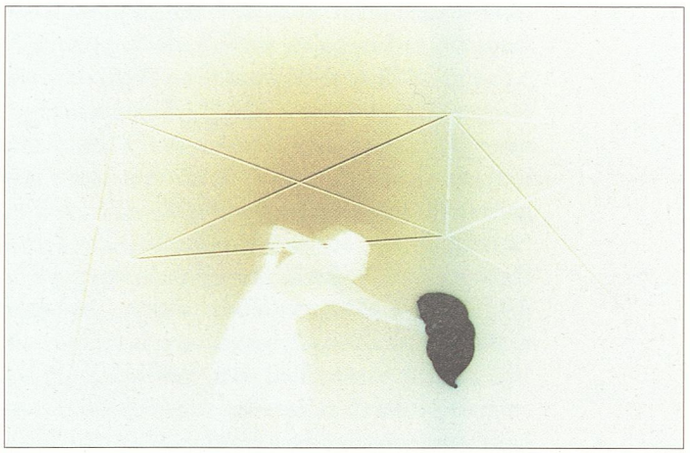
Grundsätzlich verpönt ist es anzuerkennen, dass zum Beispiel die Stiefschwester der Oper, das Musical, viel besser mit den Forderungen unserer Gegenwart umzugehen weiß. Im Musical sind die technischen Innovationen inzwischen zum zentralen Bestandteil der Inszenierungen geworden. Jede neue Produktion ist eine Leistungsschau des neuesten Zubehörs, in sich eine Machbarkeitsstudie, und warum auch nicht? Der Mensch erscheint, wie er auch sonst erscheint: als ein Wesen, das sich freiwillig von Kabeln abhängig gemacht hat, nicht mehr Inhaber, sondern Träger eines externalisierten Körperbewusstseins, Zentrum eines beweglichen Netzes aus Signalen, das von herein- wie von hinausgehenden Informationen reguliert wird. Was Oskar Schlemmer 1924 als planimetrische und stereometrische Raumlineatur entworfen hat, ließe sich heute in den medialen Beziehungsgeflechten wiederfinden. Sicher, all diese Potentiale werden im Musicaltheater gern dazu benutzt, um aus den Emotionen den pathetischen Teil herauszukitzeln – eine ungemütliche Vorstellung. Aber doch weiß man hier technische Kniffe und Kombinationen in einer Weise in Szene zu setzen, die verblüfft. Event und Experiment liegen nicht so weit auseinander, wie sich das manch einer wünscht. Die Technik stülpt sich vor die Handlung und problematisiert für jeden einzelnen Tänzer und Sänger immer wieder neu, dass sich nur derjenige freispielen kann, der die eigenen Abhängigkeiten anerkennt. Durch den Gebrauch von Micro-Ports, Tracking-Systemen, Live-cams oder Stimm-Manipulatoren entstehen Verfremdungsmechanismen, die über den Effekt hinaus unverbrauchte Formen der Rückversicherung thematisieren. Und daraus wieder entstehen neue Angebote an unsere Identitätsbildung. Ein Verfahren, das man eher im ‚seriösen' Fach hätte suchen wollen. ‚Illusionär' aber kann eben auch der technische Hype sein. Und das hat nichts, rein gar nichts mit futuristischen Idealen zu tun. „Computer sind doof", hieß einmal ein Song der Berliner Popband Spliff, und das ist nicht nur (steuerungstechnisch) wahr, es gilt für alle Geräte. ‚Spiritualität', ‚Gemüt', ‚Intuition', ‚Instinkt', all das sollte man nicht zu deren Sache machen. Dass ein „aufheulendes Auto schöner als die Nike von Samothrake" sei, so wie Marinetti dies formuliert hat, wäre nur Ausdruck einer libidinösen Maschinenästhetik, die nicht dem Menschen technisches Vermögen, sondern umgekehrt der Technik biomorphes Verhalten zuspräche. Nein, die Maschine kann nicht romantisiert werden. Aber wir werden sie auch nicht wieder los. „Man entgeht nicht der Technik, indem man die Physik verlernt"[3], sagte Max Bense. Eher müssten wir begreifen, wie mit den Freiräumen umzugehen ist, die wir uns durch die Maschinen selbst erzeugt haben. Die Realitäten blicken uns an, wir sollten zurückblicken. Suspekt sind nämlich nicht zuerst die Angebote, sondern nur, dass wir sie nicht vernünftig nutzen. Suspekt ist, dass die eruptive Umgestaltung unserer Lebensumstände durch Technifizierung bislang ohne Konsequenzen geblieben ist für deren Darstellung auf unseren Opernbühnen.



Raumlineatur von Oskar Schlemmer (1924).

Im klassischen Repertoire zumindest ist von Eruptionen nichts zu spüren, höchstens etwas von Eruptiönchen.

Obwohl Technik uns und unseren Alltag umzingelt, obwohl sie eine Art hydraulischen Druck erzeugt, der uns in den Fortschritt geradezu hineindrängt, und obwohl kaum noch jemand behaupten könnte, dass sein Leben ohne den Einsatz neuer Technologien koordinierbar sei, ja obwohl es genügend Sturmzeichen gibt zu vermuten, dass eine Revolution durch unsere Wohnzimmer hindurchgefegt ist, deren Ertrag wir nicht anders verkraften können denn durch sublimierte Ängste, obwohl es also fast ein evolutionärer Fehler im System sein mag, dass wir der ungehemmten Entwicklung unserer Technologien ratlos gegenüber stehen und dass wir die einfachsten maschinellen Vorgänge immer weniger begreifen, obwohl wir, kurz gesagt, an den Fortschritt, den wir entfacht haben, kaum mehr heranreichen und obwohl unsere Mittel in einer Weise hypertroph geworden sind, von der Brecht und Piscator zusammengenommen keinen Schimmer hatten – die Figuren auf unseren Opernbühnen scheinen wenig Verlangen danach zu haben, dass um sie herum modernisiert wird, was längst modern ist. Hat die Postmoderne die Anachronismen salonfähig gemacht, so verhindern diese jetzt offenbar, dass unsere Gegenwart aktuell bleibt, eine groteske Situation. „Wir waren kompliziert genug, die Maschine zu bauen", sagte Karl Kraus, aber „wir sind zu primitiv, uns von ihr bedienen zu lassen." Es ist, als wäre der Stand unserer Technik plötzlich unvereinbar mit den Gewohnheiten unseres Vergnügens. Ein Staudamm im *Rheingold* rief 1976 in Bayreuth Proteste von Besuchern hervor, die später zugaben, noch nie zuvor gegen irgend etwas protestiert zu haben. Und *das*, obwohl es ergreifend und sinnstiftend gewesen sei, „im Kontext einer Staustufe an die Musik Wagners zu denken", wie Klaus Zehelein meinte. Richard Klein ergänzte: „In dieser Staustufe kann man eine [...] Darstellung des ‚Urzustandes' sehen. Nur muß man dann wissen: Die Rede vom ‚Urzustand' ist eine genuin moderne Phantasie; [...] Allein schon deswegen hatte es bei Chéreau seinen guten Sinn, daß gleich die erste Szene ihr unverwechselbares Profil von einer technischen Apparatur empfangen hat."[5] Doch schon jede Andeutung einer technischen Situation, selbst ein Fernseher auf der Opernbühne wird vom breiten Publikum noch immer mit Heimatverlust assoziiert (was nur dann verständlich wäre, wenn auch der Apparat, der wirklich zu Hause steht, damit in Verbindung gebracht würde). Die Simulationen gar, die durch den Einsatz der Neuen Medien verdeckt reüssieren, werden mit Täuschmanövern verwechselt. Aus Sehnsucht nach der Sehnsucht wird stattdessen der Ruf nach ‚Werktreue', nach „Parfümduft und Lüsterglanz"[6] laut – eine Art wildes Denken ohne fundierte Naivität. (Notabene: Allerdings müsste man sich als Erstes mit dem Gerassel der Maschinen abfinden, wollte man eine Barockoper wirklich ‚werkgetreu' auf der Bühne sehen ... Und auch die *Zauberflöte* bleibt, soweit man Dieter David Scholz folgen möchte, eine „Maschinenkomödie"[7] – ohnehin ist deren „Glöckchenspiel" aus Sicht der Instrumentenkunde ein „Stahlspiel" und wird im Textbuch als „Maschine" expliziert!)



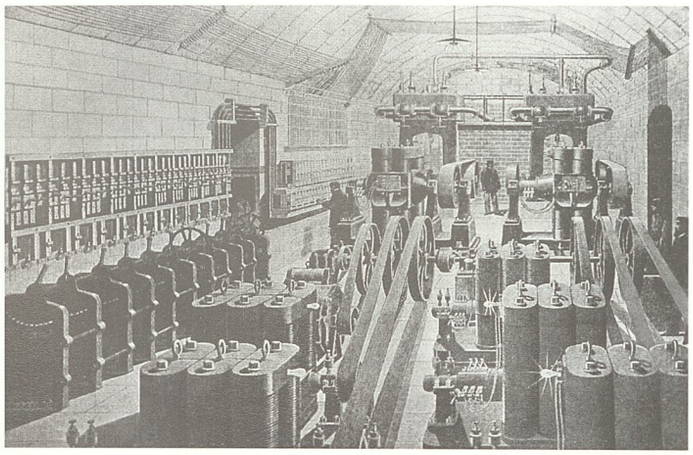
„Fidelio, 21. Jahrhundert. Virtuelle Oper." Regie: Johanna Dombois. Bühne für Musikvisualisierung des Beethoven-Hauses Bonn (2004).

Vorwärts in die Vergangenheit

Die Sache spitzt sich zu. Die Technik scheint, *besonders* in der Oper, jenem ‚angestammten Bereich des Wunderbaren' (Dahlhaus), in dem wir an das freie Glöckchenspiel Papagenos, Klingsors fliegenden Speer und Siegfrieds Schmiedekünste glauben wollen und unbeweglich erst dann werden, sobald man uns durch das zu unterhalten sucht, was unsere Welt wirklich im Innersten zusammenhält, die Technik, sie scheint geradewegs in unkreativem Widerspruch zu stehen zum klassischen Musiktheater. Was wir anderswo längst losgelassen haben, in der Oper wollen wir es festhalten. Denn je privilegierter die Institution aus Sicht der technischen Standards wird und je technomorpher sie in Wahrheit ist, als desto wunderbarer sind wir entschlossen sie zu rezipieren.

Reichlich skurrile Formen nimmt das an in der Konzeption von Internet-Opern. ‚Cold Genius' zum Beispiel, der Protagonist der *Virtopera* von Eberhard Schoener (2000/01), war eine per Datenzug gesteuerte, utopistische „Persönlichkeit, die ausschließlich aus den Informationen des Internets besteht" und gleichzeitig wurde sie doch durch ein Werther-Kostüm historisiert. „Sehnsüchtig" forsche Cold Genius, „nach den Geheimnissen des Lebens", hieß es, „ich will

Gefühle und das, was man allgemein eine Seele nennt, verstehen".[8] Die Musik kam über Folklore ebenfalls nicht hinaus. Ganz ähnlich *Honoria In Ciberspazio* von George Oldziey (1999), „a romantic, collaborative opera [with] clone voices [and] multi-limped humanoids [which] depicts humans looking for love in cyberspace. Their words generate clones which mirror their desires".[9] Technisch sind all das durchaus keine Petitessen, progressiv aber kann man sie dennoch nicht nennen, weil ihre Artikulation weit hinter den Abstraktionsmöglichkeiten des Musiktheaters zurückbleibt. Eher sind es schmerzhaft-hilflose Versuche, der Wirklichkeit näher zu kommen, indem man ihr entflieht.

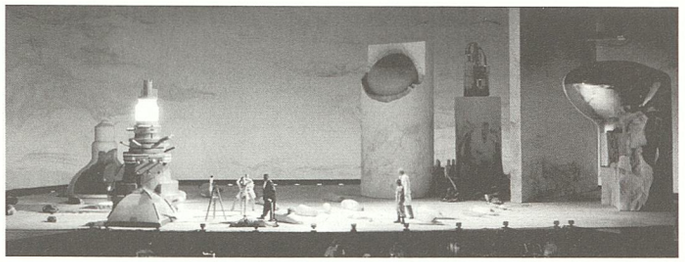


Erste Starkstromanlage der Grand Opéra Paris (1887).

Reeller schien es da zu sein, dass sich gerade auch die Musiktheater-Branche *nicht* vor dem Bau-Boom der 80er und frühen 90er Jahre verschloss. In Amsterdam etwa oder in Paris entstanden riesige, moderne Opernhäuser, neu errichtet und eigens konzipiert für die Bedürfnisse der Gegenwart, und Reininghaus hat treffend bemerkt, dass dafür sogar historische Häuserquartiere niedergelegt wurden. Doch es kam, wie es kommen musste. Seit Ende der 90er Jahre steht der Sinn wieder nach Restauration. Alle großen Häuser, die in den Jahren vor und nach unserer Jahrhundertwende renoviert wurden – London, Barcelona, Venedig, Mailand – und für das Moskauer Bolschoi und das Petersburger Mariinsky wird die Zukunft Ähnliches bringen –, haben sie auch ihre Technik modernisiert, ihre Fassaden haben sie musealisiert. Wahrscheinlich wäre der sichtbare Einsatz moderner Technologien einer Entzauberung gleichgekommen – ein Sakrileg, Expropriation! Wobei sich der durch High-Tech stabilisierte Kitsch eigentlich um vieles ungemütlicher anfühlen müsste. Aber dafür hat ja nun dieses Jahr das ‚Totaltheater' im Berliner Palast der Republik zu weichen (an dessen Stelle das alte Stadtschloss rücken soll).[10]

Auf der Bühne ähnelt die Technik folglich umso mehr einer Walküre in Verkleidung einer scheuen Jungfrau. Sie mag sich nicht gern zeigen, soll sich auch nicht zeigen, und zeigt sie sich doch, so zeigt sie bloß Dekoration. Für Ligetis *Le Grand Macabre* in Salzburg schafften Peter Sellars und George Tsypin 1997 eine Landschaft aus überlebensgroßem, verschrottetem Elektrozubehör auf die Bühne. Der Anblick war hinreißend – hinreißend gefährlich und hinreißend bizarr –, die Idee, dass sich die Bedeutungsperspektive zwischen Mensch und Maschine inzwischen vertauscht habe, auch. Nur blieb das hochtechnifizierte Breughelland ganz und gar – untechnisch! Und zwar weil es ja um die *Aushebelung* funktionaler Prozesse zu gehen hatte. Damit aber unterband man jede Bezugnahme zwischen Mensch und (technischer) Umwelt. Man präsentierte die Zerstörung, ohne zuvor der Erschaffung Gelegenheit zu geben, kritisiert zu werden. Das Sprichwort dazu wäre: Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Dahinter verbirgt sich die Tendenz, dass das konzeptuelle Regietheater zwar vorgibt, modernste Technik zu zeigen, soll heißen, man setzt sich mit ihr auseinander, doch in Wahrheit deutet man sie nur an. Man legitimiert sich mit Steckdosen, ohne uns den Strom dazuzuliefern. Um nochmals Max Bense zu paraphrasieren: Anstatt uns mit Erscheinungen zu konfrontieren, die „Technik sind", werden wir bloß konfrontiert mit Erscheinungen, die „Technik haben".[11] All die Panzer, Autos, Helikopter, Fahrstühle, Fließbänder, Bügeleisen, Waschmaschinen, Handys und Laptops (bei Brecht waren es übrigens „Lokomotiven, Maschinenhallen, Aeroplane, Badezimmer usw."[12]) sollen im Sinne des Regietheaters unseren Technopark repräsentieren, dessen durchgreifende *methodische* Prinzipien aber können sie nicht

Neues Auditorium des Gran Teatro de Fenice Venedig (2004).



„Le Grand Macabre". Eine Oper von von György Ligeti in der Inszenierung von Peter Sellars, Bühnenbild George Tsypin, Salzburger Festspiele (1997).

mitabbilden. A posteriori bleiben die Provokationen konservativ, und dass scheint Hand in Hand zu gehen mit der Tatsache, dass sich manch einer die Oper als Ort institutionalisierter Emotion vorstellt. Der neuralgische Punkt ist, dass es um die „Mobilisierung von ‚Betroffenheit'"[13] geht. Doch leider geht es um kaum mehr als das. Unsere Maschinen mögen wirkungsvoll aussehen auf der Bühne, angemessen kompliziert aber sind sie dort nicht. Warum? Weil die Attrappen ihre Vorbilder nicht bloß bautechnisch, sondern auch ideologisch aushöhlen, leichter machen, zweckmäßig halten. Und das gipfelt dann darin, dass diese Maschinen am Ende selbst ‚irgendwie' entfremdet sein werden von der Welt, die sie entfremdet haben. Ein menschenleeres Schaustück wäre das, das ist schon mal sicher.

Technik ist Entbergung und Entbergung ist Kunst

Wie es aussehen kann, diesem Verkümmerungsprozess entgegenzuarbeiten, das zeigten Robert Lepage und sein Ausstatter Carl Fillion 2001 an der Opéra Bastille mit einer Umsetzung von *La Damnation de Faust*. Das Werk wurde konzeptuell nicht homogenisiert, sondern formal und inhaltlich so stark in die Tiefe gestaffelt, dass mehr als 1000 Projektoren dem poetischen Grundgehalt des Ganzen nichts anhaben konnten. Die Technik fungierte nicht mehr nur als Rück- und die Story nicht mehr nur als Vorderseite der Kunst, nein, Kunst ergab sich hier durch die Anwendung von Technik. Natürlich sollte man nicht vergessen, dass das Stück selbst, dass die Geschichte des Doktor Faustus eine gute Infrastruktur liefert für solch medienübergreifende (und jetzt würde man auch sagen wollen ‚schwangere') Interpretationen.[14] Aber der Prozess der Erneuerung und Verjüngung müsste doch auch für Repertoirestücke denkbar sein, die mit diesen Phänomenen weder stofflich noch stilistisch etwas zu tun haben.

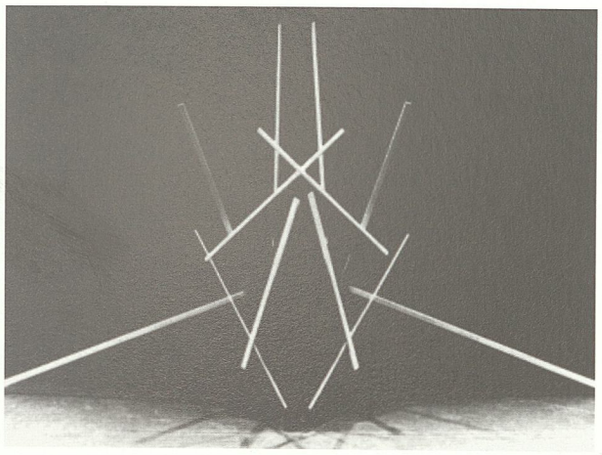
Ähnlich unerreicht für das klassische Repertoire auch jene Form von Durchdringung, die Götz Friedrich in seinem Berliner *Ring* in den 80ern veranschlagte; im dritten Akt des *Siegfried*, in jenem Moment, da Wotan die träumende Wala aus ihrem Schlaf hervor an die Oberfläche zwingt, hob sich der Bühnenboden so weit empor, dass der Schlund der Untermaschinerie mit seinen unverständlichen Gangsystemen, zwielichtigen Hubmechanismen und den ewig heizenden, gurgelnden, dampfenden Schläuchen als Parabel anschaulich werden konnte für das Getriebe der Welt. Freilich stand die Öffnung dabei für unerlaubte Enthüllung, für Desillusionierung. Die Unterbühne aber war plötzlich die Welt, und ihre gewaltige technische Anlage wurde zum Bestandteil der Werkaussage. In Bezug auf seinen Bayreuther Orchestergraben hatte Wagner vom „mystischen Abgrund" gesprochen, an einer früheren Stelle hingegen vom „technischen Herd".[15] Interessant ist dabei, dass er die erste Formulierung in Kautelen gesetzt hat, die zweite hingegen nicht – Wagner, der als Verdecker der Technik schlechthin gilt, relativierte also genau das, was dieser gemeinhin widerspricht –, und Friedrichs Regiefassung könnte man nun geradezu eine Allegorie dieses Gedankens nennen. Denn Theater zeigte sich hier nicht bloß als ein Abbild der Welt. Theater wurde zu einem Sinnbild. Und die theatrale Technik ‚bedeutete' plötzlich, sie ‚entschleierte', was sich per se nicht von selbst mitteilt. Heidegger schrieb: „Die Technik ist nicht bloß ein Mittel. Die Technik ist eine Weise des Entbergens. Achten wir darauf, dann öffnet sich uns ein ganz anderer Bereich für das Wesen der Technik. Es ist der Bereich der Entbergung, d. h. der Wahrheit. [...] Was hat das Wesen der Technik mit dem Entbergen zu tun? Antwort: Alles. Denn im Entbergen gründet jedes Her-vor-bringen."[16] Friedrichs deiktische Kunst bestand darin, den Schein zu bewahren, indem er ihn für Momente freilegte.

Auf der Piscator-Bühne gab es so etwas auch, in der Inszenierung des „Nachtasyls" zum Beispiel, 1926. Piscator war entschlossen, die Abhängigkeit des Einzelschicksals vom historisch übergeordneten Gemeinschaftsschicksal darzustellen, und er tat dies, indem er durch eine aus der Oberbühne herabgesenkte Decke seinen Bühnenausschnitt so stark verkleinerte, dass „die Umwelt [sich] zur Stube verengt[e]".[17] Der Druck des (sozial) höheren Prinzips wurde demnach wörtlich verstanden, die dramaturgische Bedeutung der Szene ließ sich aus der technischen Darstellung ableiten. Ein wesentliches Gestaltungselement im Sinne der Technik ist es, jenen Formen zu Ausdruck zu verhelfen, die den theatralen Inhalten notwendig vorgelagert sind. Der Bauhaus-Schüler Xanti Schawinski hatte von 1925 bis 36 ein Spectrodrama entworfen, dessen dritter von vier Teilen neben dem ‚Sehen', dem ‚Hören' und der ‚Illusion' bezeichnenderweise das ‚Bauen' thematisierte – das Bauen als Arbeit der Sinne. Oskar Schlemmers Funktions- und Bewegungsgesetze des menschlichen Körpers basierten auf verwandten Prinzipien. Die Eiform des Kopfes, die Vasenform des Leibes, die Keulenform der Extremitäten, die Kugelform der Gelenke auf der einen Seite und auf der anderen die dynamischen Figuren des Kreisels, der Schnecke, der Spirale und der Scheibe, all das half zu re-konstruieren und zu mathematisieren, was unter keinen Umständen mehr mythologisiert werden sollte. „Nicht Jammer

über Mechanisierung, sondern Freude über Mathematik!“[18] Für das Theater wurde das romantische Paradox zum ersten Male beim Wort genommen: Der Zartestfühlende muss zum Baumeister werden.

Inzwischen bekommen wir Videoclips oder sogar abendfüllende Videofilme auf den Opernbühnen zu sehen – die Tatsache, dass diese Bildagglomerationen ähnlich wie die Musik als Einheit vieler selbständiger Untereinheiten fließen können, macht sie attraktiv für die Oper. Es scheint sogar, dass es derzeit keine bessere Möglichkeit geben könnte, um mit den Mitteln des Musiktheaters *über* Musiktheater nachzuden-

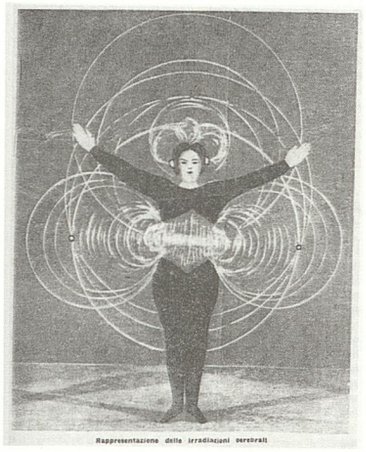
Stäbetanz von Oskar Schlemmer aus dem Triadischen Ballett (um 1925), Rekonstruktion von Gerhard Bohner (1977).

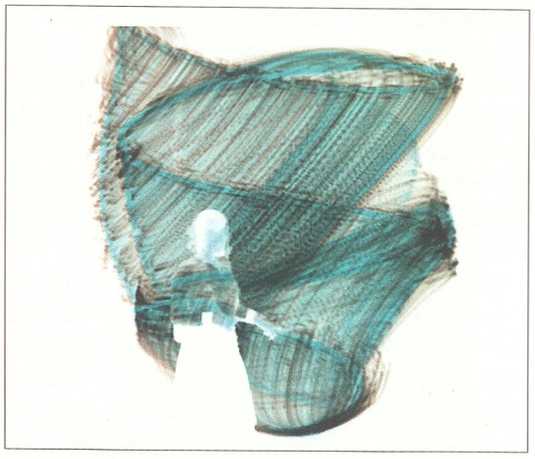


Reifentanz von Oskar Schlemmer aus dem Triadischen Ballett (um 1925), Rekonstruktion für die Akademie der Künste Berlin von Gerhard Bohner (1977).

ken. Denn *das* wäre das Ziel, und die Elastizität flüssiger Gestaltungssegmente *ist* wohl ein Analogon zum musikalischen Strömen. Doch leider, genau diese Qualität, genau dieses innere Ambiente der Bilder, die Technik der Technik, jene Feinmotorik, die man nicht ständig verfolgen, sehr wohl aber verspüren kann und die man in anderen Regionen als ‚Seele‘ und in der Sprache der Uhrmacher als ‚Unruhe‘ bezeichnen würde, sie bekommen wir wieder nicht vermittelt. Oder nicht oft genug. Bernd Eichinger hat für seinen *Parsifal* an der Berliner Staatsoper Video-Zuspielungen gebraucht, die über die zufällige Logik eines Bildschirmschoners nicht hinausgingen. Die Bilder waren Projektionen, blieben es aber auch – „spießig“[19] ist wahrscheinlich die richtige Beschreibung –, nichts griff nach außen, und nichts drang nach innen. Der Ehrgeiz ging nicht so weit, auch das technische Denken fruchtbar zu machen. Und auf der Opernbühne, das muss man klar sagen, ist bisher der Einsatz von Video-Screening kaum über das Bebildern hinausgelangt, und auch das erreicht uns im Grunde 40 Jahre zu spät, gemessen an der technischen Entwicklung. „Bildgetöse“, so nannte das die FAZ. Was diese über die Video-Arbeiten immerhin eines Bill Viola für den *Tristan* an der Bastille-Oper berichtete, ist repräsentativ: „Die multifunktionale Beliebigkeit dieser glatten Werbebilderwelt bleibt an der Oberfläche“.[20] Ein Traum muss gewesen sein, was Merce Cunningham in den 90er Jahren oder auch was der Choreograf Klaus Obermaier mit *Apparition* für die „Ars Electronica 2004“ erarbeitet haben: die wechselseitige Einflussnahme analoger und digitaler Mitteilungen über einen konstanten Zeitraum hinweg – die zauberhafte, gedankenverlorene und doch exakte und hellwache Verbindung von Organischem und Mechanischem. Einen tieferen Sinn mag es haben, dass Cunninghams Software unter der Bezeichnung ‚Life Forms‘ marktgängig wurde. Denn

Visualisierung von EEG-Radiowellen. Figurine nach Oskar Schlemmer. Il Messaggero, Rom, (1933).





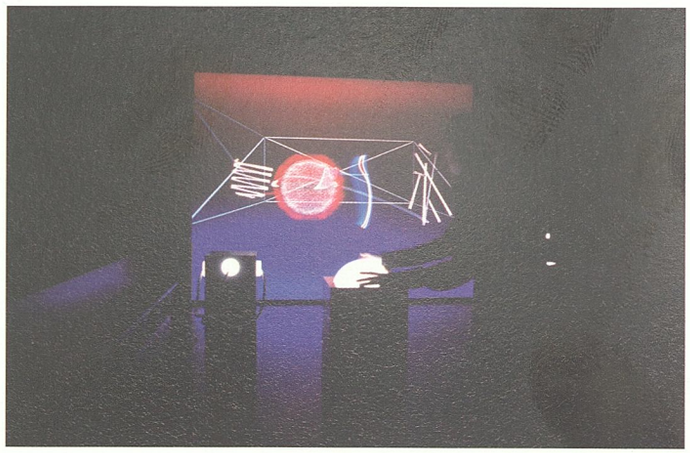
„Fidelio, 21. Jahrhundert“, II. Akt, 1. Szene. Regie: Johanna Dombois. Bühne für Musikvisualisierung des Beethoven-Hauses Bonn (2004).

durch Motion-capturing konnten zum Beispiel bei *Biped* choreografische Sequenzen so auf die Bühne projiziert werden, dass eine sanfte Fluktuation von realen und digitalen Tänzern, Wesen und Gestalten den Menschen in all seinen physischen und psychischen Facetten beschrieb, ohne diesen doch in eine nacherzählbare Handlung hineinzwingen zu müssen. Alle „Einwohner" des technischen Raumes seien hier gleichberechtigt gewesen, so formulierte es Paul Kaiser, der zusammen mit Shelley Eshkar für die Programmierung verantwortlich gezeichnet hatte. Das Instruktive schloss das Poetische nirgends aus. Im Gegenteil. Die Digitalisate schufen eine Umgebung ohne Trennungen, ohne Schwerkraft und ohne Himmelsrichtungen, deren natürliche Fedrigkeit dem Wesen des Tanzes geradezu ein Sinnbild schuf. Ähnliches geschah auch bei Obermaier. Grafische Projektionen, die jeder Form von Illustrierung zuvorkamen, wurden zur Vorlage interaktiver Bewegungsstrukturen, durch die Darsteller und Dargestelltes ineinander verschmolzen. Noch einmal erinnert das an Oskar Schlemmer: der Mensch dürfe ein ‚vollkommener Maschinist' ausschließlich in dem Sinne sein, insofern er sich selbst als ein im universalen Raum befindliches Individuum deduziere. Tatsächlich führten Obermaiers Tänzer die Choreografie nicht nur aus, sondern hatten sie auch mit entwickelt, sie waren nicht nur Dienstleister, sondern auch Drahtzieher ihrer eigenen ‚Techniken' – ein nicht eben gewöhnliches Verfahren im Musik-Theater! Doch die neuen Medien generieren nicht nur neue Allmachtsphantasien, sie sind sehr wohl auch subversiv. Gerade im theatralen Bereich helfen sie, die alten hierarchischen Strukturen zu unterwandern.

Für den Alltag hingegen gilt: In der Oper scheint eine ungelenke Mischung aus Ehrgeiz und Misstrauen weiter zu verhindern, dass die Verschärfungen auch den Geschmack verändern. Irgendetwas wächst hier noch immer nicht mit oder wird auf halbem Wege zurückgebogen. Etwas bleibt auf dem Niveau der optischen Effekte, wird nicht eingraviert in die Semiotik der Inszenierungen, wirkt ewig hölzern, bleibt undurchdrungen, verfällt zu Kitsch. Unsere Gerätschaften werden für die Oper hingestellt, bestenfalls ausgestellt. Aufgabenbereich Requisite. Die ihnen inhärente Systematik aber, die schon in der Pause wieder zu unserem kollektiven Lebensgefühl dazugehört – gesuchter Ausschnitt, schneller Atem, schneller Schritt, Reality-Switch –, diese Systematik wird kaum problematisiert oder, irritierender noch, wird mit Vorsatz verniedlicht. Und so bleiben wir hängen zwischen Fortschrittsglauben und Geschwindigkeitsangst. Man könnte meinen, auf der Opernbühne werde das Philosophem, dass Kunst nichts als schöner Schein sei, wörtlich genommen. Die Oper gehört zu den letzten Orten, von denen das große Publikum Täuschmanöver, Doppelleben, verdecktes Ermitteln und echte Zauberei erwartet. In Anlehnung an das ‚Wunderbare' wahrscheinlich sogar eine Form des Wunders, von dem man nur wissen will dass, nicht aber *wie* es hergestellt wurde.

Die Realitäten blicken uns an, blicken wir zurück

Bloß: Blenden wir uns denn nicht selber, wenn wir nicht sehen, dass sich auch die Zauberei verändert hat? Sind wir nicht auf einem Schleichweg in die selbstverschuldete Unmündigkeit, wenn wir weder unsere Vorstellungen von der Zauberei noch von unserem Harmoniebedürfnis auf einen neuen Stand bringen? Wie war das mit dem Deus ex machina? Das Maschinenmäßige war doch sichtbar! Seine Kraft erwuchs gerade aus dem Gegenteil dessen, was man sich für Überraschungen gemeinhin als Verpackung vorstellt. Folglich müssten wir wieder das Hingucken üben, nicht das Weggucken, um zu einer Lösung zu gelangen.



Zuschauerraum der Bühne für Musikvisualisierung in Bonn mit Interaktionsgeräten für „Fidelio, 21. Jahrhundert"

Die ‚furchtbare Wolfsschlucht' im *Freischütz* als Ansammlung von zu dunklen Tannen und zu spitzen Felsen lehrt heutzutage niemanden mehr das Fürchten. Das ist ortlose Magie. Vielleicht delektieren wir uns noch daran, dass es hier einmal etwas zu Fürchten gegeben haben soll. Aber sogar um an den Schauer zu glauben, den der Blick in die psychische Höllenlandschaft verursacht, selbst dazu sind wir heute zu gut unterrichtet. Ein wenig leiden wir wie Siegfried an Unverwundbarkeit. Und ist es nicht deswegen so, dass wir, um wieder affiziert, überrascht, ‚verwundet' werden zu können, auch der Oper gestatten müssen, die Machart ihrer Überraschungen zu aktualisieren? Muss nicht eine Kongruenz geschaffen werden zwischen neuen Einflüssen und dem Behältnis, das diese aufnehmen soll?

Regelmäßig ist auf der ‚Münchener Biennale für Neues Musiktheater' zu beobachten, dass all die neuen Kompositionen, die mit Sicherheit wach, komplex und problemorientiert genug auf unsere Zeit reagieren, noch immer keine rechten Partner in den Übersetzungskünsten Regie, Bühnen- oder Kostümbild gefunden haben. Vieles wirkt da zu bemüht, die Abbilder bleiben flach gegenüber den Urbildern und sehen am Ende aus wie der „Fortschritt von gestern"[21], wie Hermann Lübbe es für einen verwandten Kontext formuliert hat. Adorno nannte dasselbe Phänomen spöttisch die „gemäßigte Moderne mit Pfiff".[22] Und schon Stichtenoth meinte in den 20er Jahren, dass die „Bühne [...] eine Menge von Dingen [zeigt], die wir aus dem täglichen Leben [...] viel besser kennen".[23] Eine Schieflage zwischen Oberfläche und Tiefenstruktur, die für das klassische Repertoire nicht weniger gilt. Alleingelassen jedoch in ihrer goldenen Rüstung dürfte die Oper zu einer Institution zusammenfallen, in welcher nicht nur das eine oder andere romantische Ideal, sondern die Moderne an sich falsch verstanden wird. Bezeichnend ist es, wenn etwa Ulrich Schreiber in seiner „Geschichte des Musiktheaters" die Sachlage verkürzt darstellt und über *Saint François d'Assise* sagt: „Wie immer man Messiaens Oper gegenübersteht: Sie ist, gerade in der Unschärferelation zwischen katholischem Weltbild und individuellem Schöpfertum, ein Dokument des Widerstands gegen die Verflüchtigung kultureller Zusammenhänge im Zeitalter des globalen Cyberspace."[24] Ja. Und nein! Denn wie immer man dem Cyberspace gegenübersteht (und da gibt es weiß Gott viele Positionen): Auch er bezeichnet nur eine neue Unschärferelation zwischen Weltbildreligion und Schöpfergeist und ist strenggenommen selbst ein Dokument globalen Protestes. Schreiber sieht die Moderne überall, nur nicht in *der* Moderne, die ihm seine jüngste Publikation ins Internet stellt.

Brenda Laurel, die ‚technodiva of technology', hat in ihrem Buch „Computers as Theatre" deshalb die Ähnlichkeiten zwischen dem Theater und dem Computer exemplarisch herausgearbeitet und die Poetik des Aristoteles in Bezug auf die ‚human-computer-activity'[25] erweitert. Und genau das nun scheint in der richtigen Weise konsequent gedacht – erst vorwärts, dann rückwärts und schließlich weit voraus. Denn schon der Hinweis, dass die Idee des Hauses der Idee des Gehäuses, dass die Zuschauerreihen einer Tastatur, die vierte Wand einer Screen und die labyrinthischen Hinterbühnen einem Prozessor ähneln, kommt jener notwendigen Richtigstellung gleich, die auch Peter Ruzicka mit der ‚Zweiten Moderne' einfordert: Es muss um Brückenbildung gehen. Ja, wir brauchen „die undogmatische Einstellung gegenüber dem historischen Material"[26], und ebenso dringend brauchen wir die undogmatische Einstellung gegenüber dem zeitgenössischen Material, und fragwürdig bleibt nur, ob das Neue wirklich durch einen alten Namen erfasst werden kann.[27] Dem Pegelstand unserer Realität entspricht, dass ein Programmierer ohne missverstanden zu werden heutzutage sagen kann: „RS232 ist für mich wie Steinzeit".[28] Aus diesem Grund müssten wir uns auch für die Opernbühne – und sei es schmerzlich – wieder eine Wolfsschlucht suchen, die bis zu uns heranreicht. „*Gegen* Technik sein heißt, gegen den Menschen sein", gab Hartmut Böhme kürzlich im Deutschlandfunk zu Protokoll, und das impliziert den Nachsatz: ‚und nicht umgekehrt'.

1958 meinte Piscator in einem Gespräch mit Gerd Semmer, Technik sei ihm „total schnuppe", im Grunde hätte er gegen sie opponieren wollen bis zu jenem Punkt, „als die Zeit anfing, nach Aussagen zu drängen".[29] Gesetzt den Fall, wir wären nicht hängengeblieben an diesem Punkt, so sind wir heute ohne jeden Zweifel wieder an ihn gelangt. Wieder scheinen die Verhältnisse stärker und wir schwächer. Nur haben wir diesmal nicht geschlafen. Wir waren putzmunter und haben uns aus freien Stücken ein technologisches Bezugssystem geschaffen, das so effizient ist, dass wir nur noch darauf achten müssen, dass es uns auch zugänglich bleibt. Was ist da zu tun?

Nichts Planetarisches hoffentlich, dies aber zur Abwechslung einmal gründlich. Das meint: Anerkennen der Komplikationen. Kontrollstand. Nüchterne Revision einer durch und durch technologisierten Realität, deren Sinn an der Grenze zum Unsinn verläuft und die mitunter doch durch Absurdität Kreativität erzeugt. Ethnografische Spurensuche also nach dem, was unumkehrbar ist. Denn in actu muss es um Abstandsverringerung gehen zwischen uns und unserer Wirklichkeit, die uns unterdes immer ein bisschen voraus ist und auf die wir manchmal schauen wie der Zweite im Hundertmeterlauf auf die Hacken des Ersten.

Der vorliegende Artikel ist erstmalig erschienen unter dem Titel „Scheinschwangerschaften. Neue Technologien im klassischen Musiktheater – Nahaufnahmen". In: *Lettre International*. 72 (Frühjahr 2006), S. 86–91.

Johanna Dombois

Freie Musiktheater-Regisseurin, Dramaturgin und Autorin. Geb. 1967 in Berlin. Lebt in Köln und Bern. Kontakt: jhnndmbs@web.de

Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik, Anglistik und Kostümkunde in Berlin, Wien und Uppsala. Zusammenarbeit u.a. mit dem Young Vic London, der Akademie der Künste Berlin, Semperoper Dresden, De Nederlandse Opera, ZKM Karlsruhe. Musik- und theaterwissenschaftliche Fachartikel u.a. für Die Deutsche Bühne, Bühnentechnische Rundschau, Neue Musikzeitung, Musik & Ästhetik

2001–2005 Künstlerische Leiterin der ‚Bühne für Musikvisualisierung' des ‚Digitalen Beethoven-Hauses'. Letzte Inszenierung *Fidelio, 21. Jahrhundert* (Bonn, 2004). 2006 Promotion bei Peter Wapnewski an der Technischen Universität Berlin mit einer Arbeit zu Richard Wagners Musik- und Theaterästhetik (Die „complicirte Ruhe". Richard Wagner und der Schlaf). Nächste Inszenierung Wotan-Monolog 1.2.2. (Zürich 2007/2008)

Essay-Preis des Japanischen Außenministeriums (1997), Förderpreis der Deutschen Oper Berlin (1998), Stipendiatin der Bayreuther Festspiele (1999), Theater- und Medienkunstpreis des Bundesamtes für Kultur der Schweiz (2005)

Schwerpunkt der künstlerischen wie der wissenschaftlichen Arbeit ist die Oper als abstrakte Kunstform: Auseinandersetzung mit grafischer und visueller Musik, dem Installations- und Maskentheater, den frühen ‚Avantgarden' des Musiktheaters sowie den Möglichkeiten zur Verschmelzung traditioneller und neuer, linearer und nicht-linearer Medien auf der Opernbühne.

1 Das berichtet er selbst in einem Vortrag für die 32. Bühnentechnische Tagung am 28. Juli 1959 in Mannheim: *Technik – eine künstlerische Notwendigkeit des modernen Theaters*. In: *Erwin Piscator. Schriften 2 (Aufsätze, Reden, Schriften)*. Berlin 1968, S. 230f.

2 Frieder Reininghaus: *Musiktheater am Ende des 20. Jahrhunderts*. In: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000*. Laaber 2000, S. 115 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Bd. 4)

3 Max Bense: *Der geistige Mensch und die Technik*. In: Ders.: *Ueber Leibnitz*. Jena 1946, S. 48

4 Karl Kraus: *Beim Wort genommen*. München 1955, S. 70

5 *Das Ganze und seine Stücke. Gespräch mit Klaus Zehelein*. In: Richard Klein (Hrsg.): *Narben des Gesamtkunstwerks. Wagners ‚Ring des Nibelungen'*. München 2001, S. 286

6 Michael Gassmann: *Alle Daten werden Brüder*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 2. 12. 2004, S. 42

7 Dieter David Scholz: *Etikettenschwindel. Sigiswald Kuijkens ‚Zauberflöte, in fragwürdiger Authentizität*. In: *Opernwelt*. 5 (2005), S. 62

8 Eberhard Schoener. In: http://www.virtopera.com ‚Cold Genius' ist übrigens der Name einer Figur in Purcells Kurzoper *King Arthur* und dürfte keine genuine Erfindung gewesen sein.

9 George Oldziey. In: http://www.cyberopera.org, resp. http://www.cwrl.utexas.edu/~opera

10 Allerdings muss man in diesem Zusammenhang auch erwähnen, dass Stéphane Lissner, der Intendant der Mailänder Scala, bei seinem Amtantritt im letzten Jahr vermeldet hat, der künstlerische Neubeginn seines Hauses habe gleichzeitig „von der Qualität der Handwerker und vom hohen musikalischen Standard der Orchestermusiker" auszugehen. Möglich, dass sich dahinter doch eine Modernisierung verbirgt, die modern genug ist. Zitiert in: Henning Klüver: *Der lange Weg zur ersten Geige*. In: *Süddeutsche Zeitung*. 17. 5. 2005, S. 3

11 Nach Max Bense: *Der geistige Mensch und die Technik*. In: Ders.: *Ueber Leibnitz*. Jena 1946, S. 40

12 Bertolt Brecht: *Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'*. In: Werner Hecht/ Jan Knopf/ Werner Mittenzwei/ Klaus-Detlef Müller (Hrsg.): *Bertold Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 24. Berlin und Weimar 1991, S. 74

13 Frieder Reininghaus: *Aktualisierung und Animation – Monitore und Projektionsflächen für historische Werke*. In: Frieder Reininghaus/ Katja Schneider/ Sabine Sanio (Hrsg.): *Experimentelles Musik- und Tanztheater*. Laaber 2004, S. 343 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 7)

14 Zwei Jahre zuvor hatte das Künstlerkollektiv *La Fura dels Baus* dasselbe Werk mit verwandten Mitteln für die *Salzburger Festspiele* inszeniert. Dies allerdings mit Hilfe von Bildideen, die nicht mehr aus Sicht des Opernbetriebs, aber aus Sicht der Virtual-Reality-Technologie obsolet waren.

15 Richard Wagner: *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben. (An Frau Marie von Schleinitz.)* In: Ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd. 9. Leipzig, o. J. [1911], S. 336f.

16 Martin Heidegger: *Die Frage nach der Technik*. In: Ders.: Die Technik und die Kehre. Pfullingen 1991, S. 12

17 Erwin Piscator: *Das Politische Theater*. Berlin 1968, S. 82

18 Oskar Schlemmer: *Tänzerische Mathematik*. In: *Musikblätter des Anbruch*. 3/4 (1926), S. 123

19 Stephan Mösch: *Gral als Organspende*. In: *Opernwelt*. 5 (2005), S. 6
20 Eleonore Bühning: *Dazu wird Natur gereicht*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 14. 4. 2005, S. 35
21 Hermann Lübbe: *Der Fortschritt von gestern. Über Musealisierung als Modernisierung*. Vortrag in der Reihe *Deponieren und Exponieren. Musealisierung und Geschichte*. Palast der Projekte, Kokerei Zollverein, 19. Mai 2004
22 Theodor W. Adorno: *Konzeption eines Wiener Operntheaters*. In: Rolf Tiedemann (Hrsg.): *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*. Bd. 19. Frankfurt am Main 1984, S. 504
23 Friedrich Stichtenoth: *Licht- und Bewegungsregie in der Oper. (Studien am Gefangenenchor im ‚Fidelio')*. In: Die Musik. 18 (1925/26), S. 817
24 Ulrich Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 20. Jahrhundert II: Deutsche und italienische Oper nach 1945, Frankreich, Großbritannien*. Frankfurt am Main, S. 501
25 Vgl. Brenda Laurel: *Computers as Theatre*. Boston (MA, USA) 1991
26 Peter Ruzicka: *Zweite Moderne und Musiktheater*. Vortrag anlässlich des Jubiläums des Hamburger Studienganges Musiktheater-Regie am 21. November 2003. In: *Musik & Ästhetik*. 30 (April 2004), S. 89
27 Klaus Zehelein zum Beispiel betont immer wieder, dass ihm die Faustformel ‚Zweite Moderne' überhaupt nicht behagt, obwohl diese ihre eigene Problematik natürlich zu problematisieren weiß. Aber: „Was wäre das denn dann: die ‚Dritte Wiener Schule'?" Aus dem Interview: *„Das Schlimmste ist die Ausschaltung des Risikos". Klaus Zehelein, Intendant der Stuttgarter Staatsoper und Initiator des ‚Forum Neues Musiktheater', über das Verhältnis von Innovation und Tradition in der Oper*. In: *Die Deutsche Bühne*. 7 (2004), S. 30. Auch andere Stimmen melden ihre Bedenken an, der junge deutsche Komponist Enno Poppe etwa oder Karlheinz Stockhausen. Weil die ‚Moderne' an sich immer ‚später' sei, schlägt Poppe vor, dass wir heute die „37. Moderne" erreicht hätten. Stockhausen „geht noch einen Schritt weiter: Sein Schaffen habe in diesem Moment seine 320. Moderne erreicht [...], denn dies sei heute die Summe seiner Werke." In: *Julia Spinola: Splitter zu Wasser, Salz zu Staub. Auf der Suche nach der ‚zweiten Moderne': Neue Stücke von Mahnkopf, Poppe, André und Czernowin bei Salzburgs ‚Passagen'*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 24. 8. 2005, S. 33
28 Aus den Probenprotokollen zu *Fidelio, 21. Jahrhundert*. Virtuelle Oper. UA 2. 12. 2004, Bühne für Musikvisualisierung/ Beethoven-Haus Bonn. Um Vermutungen zuvorzukommen: RS232 (heute auch unter dem Namen EIA-232 gebräuchlich) ist der Terminus technicus für eine Schnittstelle in der seriellen Datenübertragung und keine vergessene Erfindung von George Lucas.
29 Erwin Piscator: *‚Technik': Anklage und Freispruch*. In: Ebd., S. 169

ROM
Die RheinOperMobil – eine temporäre Spielstätte für die Deutsche Oper am Rhein

Groß war die Freude in der Rheinoper, als der Rat der Stadt Düsseldorf 1999 beschloss, das Opernhaus in Düsseldorf einer kompletten Renovierung zu unterziehen.

Natürlich stellte sich auch sofort die Frage: Was geschieht in der Spielzeit des Umbaus mit dem Programm und den üblicherweise im Haus Beschäftigten? Man war sich rasch einig, dass eine sogenannte Ersatzspielstätte gebraucht wird. Die ersten Schätzungen ergaben schnell, dass die Renovierungsziele, die man für das kurz nach dem Krieg wiederaufgebaute Haus verfolgte, nicht in einer eventuell verlängerten Sommerpause umzusetzen sein würden, sondern dass man eine ganze Saison würde schließen müssen.

Zu diesem Zeitpunkt wurden verschiedene Lösungen dieses Problems diskutiert: die Herrichtung einer Industriehalle, die Anmietung eines Zeltes oder eines spielbereiten Theaters. Da schlug der Intendant der Rheinoper, Professor Tobias Richter, vor, doch die Umbauzeit zu nutzen und zu versuchen, in einem Experimentalbau für diese Zeit zu den Wurzeln des Theaterspielens zurückzukehren.

So entstand die Idee, Shakespeares Globe-Theater als sogenannten ‚Fliegenden Bau' zu realisieren.

1599 hatte Shakespeare einen runden Holzbau an der Themse errichten lassen, in dem fast 3000 Leute Platz fanden. Im Parkett und auf drei umlaufenden Galerien standen die Zuschauer, gespielt wurde auf einer Bretterbühne, über der zum Schutz der Darsteller vor der Sonne ein Segel gespannt war. 1613 brannte das Theater ab. Eine wiederaufgebaute Kopie steht seit 20 Jahren in London am alten Platz und erfreut sich großer Beliebtheit. Auch in der Düsseldorfer Nachbarstadt Neuss ist eine Globe-Kopie seit vielen Jahren erfolgreich im Einsatz.

Die Aufgabe war also, auf der Grundlage dieses historischen Gebäudes eine Ersatzspielstätte zu entwickeln, die einem Opernrepertoire Raum bietet, für Darbietungen mit unverstärktem Orchester und Sängern geeignet ist und auch den heutigen Sicherheitsvorschriften für ‚Fliegende Bauten' entspricht. Unter einem ‚Fliegenden Bau' versteht man im Sinne des Baurechts ein Gebäude, das nicht ortsfest errichtet wird, sondern an verschiedenen Plätzen eingesetzt werden kann. Es muss also mehrfach auf- und abbaufähig sein.

Nach einigen Monaten und zahlreichen Diskussionen war der links gezeigte Entwurf fertig. Bei dem Projekt RheinOperMobil handelt es sich um eine kombinierte Stahl-Holz-Konstruktion aus 16 Stahltürmen mit vorgehängter Fassade. Das Design des Theaterbaus folgt den historischen Vorgaben der Shakespearezeit.

Die RheinOperMobil verbindet die Idee eines festen Theaterbaus mit der Tradition des Thespiskarrens, der alles Nötige bereitstellte, um reisende Theatertruppen zu versorgen.

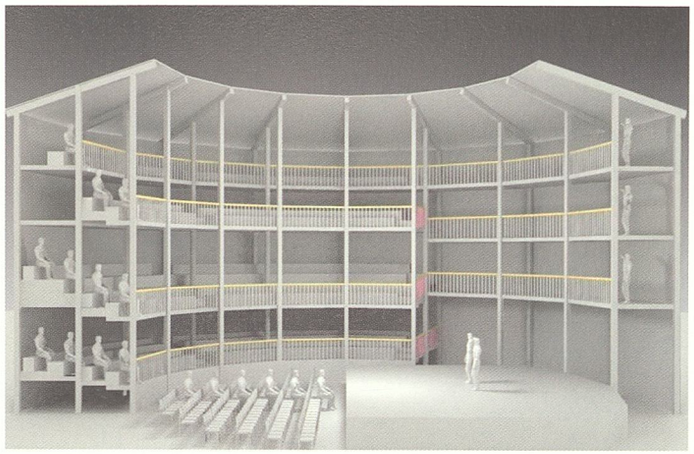
Die Stahltürme bestehen aus einem Erdgeschoss mit zwei darüberliegenden Etagen. Das mobile Theater hat einen Durchmesser von 25 Metern und bis zum Beginn der Dachschräge eine Höhe von elf Meter.

Der eigentliche Theaterbau entsteht durch die Verbindung oben beschriebener Stahltürme: Zehn von ihnen bieten Platz für Ränge und Parkett, zwei für die Treppen und weitere vier bilden den Backstage-Bereich.

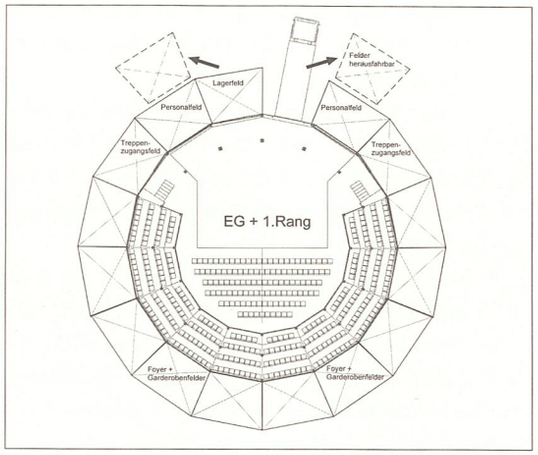
Um Nebenräume für die Repertoire-Bespielung und die Zuschauer zu schaffen, wird ein Außenbau errichtet, der als Stahlring um den Rundbau gelegt wird.

In dieser Darstellung erkennt man das Konstruktionsprinzip diese Baues mit seinen 16 Einzeltürmen. In der Mitte die Bühne und die Parkett- bzw. hier Orchesterplätze sowie die Bestuhlung des 1. Ranges, außen der umlaufende Rundbau.

Die favorisierte Grundform des mobilen Theaters ist rund, aufgrund der standardisierten Bauweise der Einzelelemente sind aber auch andere Varianten in der Grundform realisierbar.



Schnitt A-A
RheinOperMobil
Entwurfsfassung.
Foto: Matthias
Nitsche



Draufsicht
RheinOperMobil
Entwurf.
Foto: Matthias
Nitsche

Die Anknüpfung an das historische Vorbild des Globe-Theaters greift jedoch nur in der Rundform.

Der Bühnenbereich wird überdacht ausgeführt, der Zuschauerbereich im Innenraum kann sowohl überdacht als auch offen realisiert werden. In der RheinOperMobil finden ca. 900 Personen Platz.

Das Orchester (ca. 90 Musiker) wird vor der Bühnenvorderkante im Parkett platziert. Kleinere Besetzungen finden auch in den Etagen der Backstage-Türme Platz, wodurch dann die Fläche vor der Bühne als Parkett für die Zuschauer zur Verfügung steht.

Die eingebrachte Bühne besteht aus Standardbühnenelementen, ihre Breite beträgt zwischen elf und zwölf Metern, die Bühnentiefe misst auf der Mittellinie zehn Meter.

Am 07. April 2006 wurde die RheinOperMobil übergeben. Mit einem großen Umzug, der vom Opernhaus zum Standplatz der Interimsspielstätte führte, nahmen es die Beschäftigten der Rheinoper in Besitz.

Am 28. April war die erste Premiere, das Ballett *Romeo und Julia* . Es folgten bis zur Sommerpause *Falstaff, Die Zauberflöte* und *Kiss me Kate.*

Errichtet wurde der Bau in gut sichtbarer Qualität vom Passauer Stahlbauer „Metron" im Auftrag der Recklinghauser Firma „Werning Theatertechnik", die auch für die umliegende Zeltstadt den Auftrag erhielt.

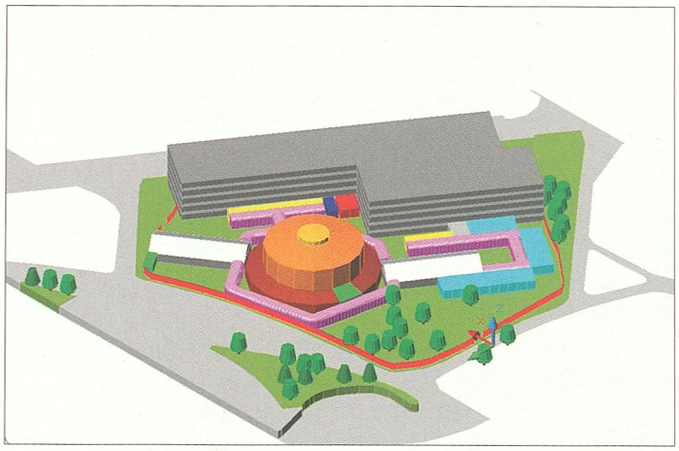
Als der in Passau vorgefertigte Bau errichtet wurde, hielt die Natur noch einige Überraschungen bereit. Zu Beginn Anfang März schneite es in Düsseldorf, und die Sattelschlepper, die aus Süddeutschland 240 Tonnen Stahlbau herankarrten, sanken bis zu den Achsbolzen in der aufgeweichten Wiese ein.

Während der Akustikproben mit Orchester und Sängern Anfang April war es so kalt, dass die Musiker Mühe hatten, ihre Instrumente zu spielen, und als die RheinOperMobil am 28. April eröffnet wurde, stöhnten die auf den oberen Bänken Sitzenden über die Hitze der Scheinwerfer, die sich unter dem Dach sammelte.

Für seinen ersten Einsatz hat die RheinOperMobil auch einen besonderen Standplatz bekommen. Es steht vis-à-vis des Landtags von NRW auf einer großen Wiese. Hierzu schrieb Michael-Georg Müller in der ‚Welt am Sonntag': „Die OperMobil beflügelt", und: „Nun werden die NRW-Volksvertreter einmal täglich wenigstens eine Oper von außen sehen, wenn sie auf ihrem Weg in den Landtag an der außergewöhnlichen Stahlkonstruktion vorbeikommen."

Natürlich gibt es in diesem Bau keine klassische Bühnentechnik wie Schnürböden oder Podien. Auf der Bühne finden neben den Darstellern nur Möbel und Requisiten Platz. Es wird also pures Theater gegeben. Dazu schrieb der Musikkritiker der ‚Rheinischen Post', Wolfram Görtz, nachdem er die Generalproben von *Falstaff* und *Zauberflöte* gesehen und gehört hatte: „Verdis *Falstaff* kann man fraglos prächtig ausstatten, man kann merry old England kiloweise auf die Bühne karren. Auf dieser Bühne mit den fehlenden Seitenfluchten, Stauräumen und Schnürböden geht das nicht – und dies ist nicht das übelste Gesetz, welches das ROM dem Bühnenhandwerk diktiert", und weiter schreibt er: „Das erfordert eine Konzentration auf die

ROM-Baustelle
Foto: Eduard Straub



Standortskizze RheinOperMobil.
Foto: Matthias Nitsche

Die Stahlbauarbeiten
Foto: Martin Horn

idealistische Dimension des ‚puren Theaters' einerseits und der ‚arte povera' (karge, ‚arme' Kunst) anderseits. Wo keine Kulisse den Blick ablenkt, wächst dem mimisch-gestischen Spiel der Singdarsteller erhöhte Bedeutung zu."

Das ist vielleicht das Besondere an diesem Spielort: Man fühlt sich direkt beteiligt, es entsteht schnell Kontakt zwischen Darstellern und Zuschauern. Hier gibt es keine Distanz. Auch das Orchester, üblicherweise in der Oper im Graben versteckt, sitzt im Parkett und spielt damit auch optisch eine große Rolle.

Dazu schreibt Goertz: „Angesichts der gemütlichen Beengtheit der Räume ist es kein Wunder, dass man Kopf an Kopf neben dem Orchester sitzt. Da kommt man schon einmal ans zählen – und wird von leichten Sorgen ergriffen. Verdis *Falstaff* mit nur acht ersten Violinen – das ist natürlich die Untergrenze. Andererseits klingt das Orchester je höher im Raum man sitzt, sehr räumlich und offen, doch nicht zu dominant gegenüber den Sängern."

Und wer will, kann auch Einblick in die kleinen Geheimnisse der Musiker nehmen. „Im Gegenzug erfährt man bei gleichem Nahkontakt mit einem Schmunzeln aus Sympathie, welches Schrifttum mancher Musiker in langen Pausen auf dem Pult liegen hat."

Der Autor, Dipl.-Ing. Matthias Nitsche, war von 1996 bis 2004 Technischer Direktor der Deutschen Oper am Rhein. Er ist Inhaber des in Bremen ansässigen Ingenieurbüros „cultec", welches die RheinOperMobil entwickelt und geplant hat.

Proben für
„Kiss me Kate"
Foto: Eduard Straub

50 Jahre Deutsche Oper am Rhein Live-Aufnahmen 1956–2006

Einzelne Sänger auf CD zu porträtieren ist meist eine dankbare Sache. Aber wie bekommt man 50 Opernjahre auf zwei CDs von insgesamt 150 Minuten Spieldauer? Beim Blick auf meine Archivbestandsliste wurde mir schwindelig: über 300 Mitschnitte kompletter Opern! Wie sollte man aus diesem Konvolut die ominösen „Highlights" herausfiltern? Eine „objektive", repräsentative Auswahl war von vornherein unmöglich. Hier half nur die Kunst des Weglassens. Was zuerst wegfiel waren natürlich bereits veröffentlichte Dokumente. Die nächste Entscheidung lautete: Wagner-Aufführungen für eine Sonder-Ausgabe aufheben, quasi als akustische Fortsetzung der Ausstellung „Wagner am Niederrhein". Andererseits wollte ich wegen Hildegard Behrens nicht auf die „Hallen-Arie" verzichten. Doch da sich die Tonqualität der *Tannhäuser*-Premiere von 1975 als problematisch erwies, wurde es dann doch Rusalkas Lied an den Mond.

Pars pro Toto: Vieles, was auf den Besetzungszetteln und in den Kritiken eine spannende Aufführung versprach, musste ad acta gelegt werden – selten, weil die künstlerische Qualität nicht den Erwartungen entsprach, oft aber, weil die Klangqualität der Bänder nicht genügte. Manchmal war es auch so, dass die Klangqualität innerhalb einer Aufführung stark schwankte. Wie zum Beispiel bei der *Ariadne*-Aufführung

Antonin Dvořak, „Rusalka" Hidegard Behrens, Werner Götz. Foto: Fred Kliché

vom 17. Oktober 1956 mit Hilde Zadek, Hanna Ludwig und Ilse Hollweg. Da von der Eröffnungs-Premiere (*Elektra* am 29. September 1956) kein Mitschnitt erhalten blieb, ist diese *Ariadne* das älteste Dokument der Deutschen Oper am Rhein, und natürlich durfte es in unserer Sammlung nicht fehlen. Nachdem mir Lotte Zahn, die langjährige Vorsitzende des Richard Wagner Verbandes Düsseldorf, öfters von der Mezzosopranistin Hanna Ludwig vorgeschwärmt hatte, wollte ich unsere zwei CD-Edition gern mit der Szene des Komponisten aus dem Vorspiel der *Ariadne* eröffnen. Musikalisch wäre es eine gute Wahl gewesen, doch leider war die Aufnahme an dieser Stelle derart übersteuert, dass wir einmal mehr umdisponieren mussten. Als der

Richard Strauss, „Ariadne auf Naxos" Hilde Zadek. Foto: Jürgen Theis

Tonmeister Holger Siedler das Band zur Zerbinetta-Arie vorspulte, saß ich auf der äußersten Stuhlkante: Hoffentlich war die Klangqualität dort besser! Sie war es, für eine 50 Jahre alte Amateur-Aufnahme sogar erstaunlich gut. Wir hörten mit gedrückten Daumen. Zwei, drei Patzer im Orchester, nun gut. Doch deswegen diese Aufnahme unter den Tisch fallen zu lassen, wäre einfach absurd gewesen. Denn was Ilse Hollweg in dieser Szene an Text-Ausdeutung und vokaler Virtuosität bietet, kann sich neben Rita Streich und Erika Köth, den damals führenden Sängerinnen dieser Partie, mühelos hören lassen. Und da es von dieser großen Sängerin ohnehin viel zu wenige Aufnahmen gibt (u. a. Mozarts *Entführung* und die Bühnenmusik zu Griegs *Peer Gynt* unter Thomas Beecham), freuten wir uns über diese Trouvaille ganz besonders.

Hingegen ist Hilde Zadek, die damals oft zwischen der Wiener Staatsoper und der DOR pendelte, auf Platten gut repräsentiert. Merkwürdigerweise fehlt aber eine ihrer zentralen Partien, die Marschallin im *Rosenkavalier*. Auch hier wurden wir im Archiv fündig: Die Düsseldorfer Aufführung vom 2. Februar 1958 ist von passabler Klangqualität (abgesehen von starken Bühnengeräuschen am Schluss des vorliegenden Ausschnittes) und bietet zudem Hanna Ludwigs sensible Darstellung des Octavian.

Dass das Klangbild der ältesten Bänder oft auch vom Standort des Aufnahmegerätes bzw. von der Positionierung der Sänger abhing, wurde vor allem beim Mitschnitt einer *Aida*-Aufführung von 1963 evident. In den Ensembleszenen sind einzelne Sänger hautnah, andere kaum zu hören. Immerhin, zu den akustisch besten Momenten gehört die erste Solo-Szene der Aida. Und so, wie Ingrid Bjoner diese Szene gestaltet, hat man ihre Gesangsstunden bei der legendären Franziska Martienssen-Lohmann förmlich in den Ohren: Das ist vorbildliche Stimmführung, vom feinsten Piano bis zum dramatischen Ausbruch.

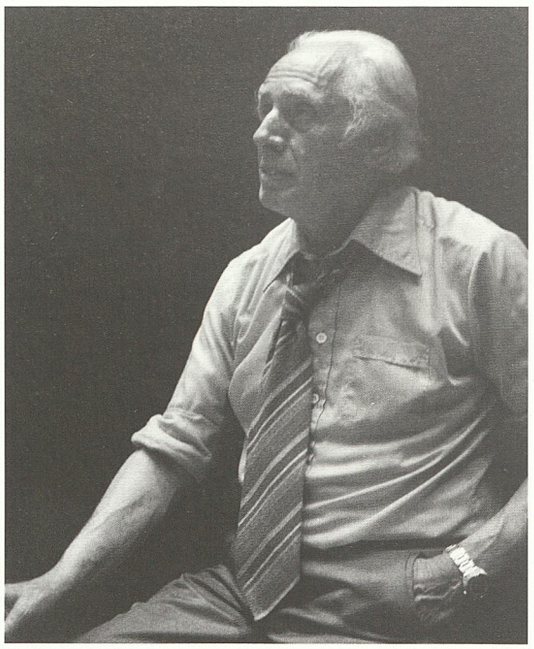
Richard Strauss, „Der Rosenkavalier" Kurt Böhme, Hanna Ludwig. Foto: Theatermuseum Düsseldorf

Richard Strauss, „Capriccio" Ingrid Bjoner. Foto: Elfi Hess

Klanglich von erstaunlicher Präsenz (und dazu in Stereo) ist der Mitschnitt des *Ur-Boris* von 1967. Leider konnten wir die Krönungs-Szene nicht verwenden, da bei den Schlusstakten mehrere Sekunden fehlen. Zum Glück ist die Tode-Szene des Boris ohne Störungen und Ausfälle erhalten; Martti Talvela gestaltet die Titelpartie mit großer Prägnanz und Eindringlichkeit.

Bei allen bisher genannten Mitschnitten handelt es sich um Privat-Aufnahmen von Arnold Quennet, jenes Dirigenten, von dem Carlos Kleiber einmal sagte: „Er hat für Sänger immer eine Ecke in seinem Taktstock übrig." Nicht nur zu Kleibers Lehrzeit galt Quennet als „guter Geist" der Düsseldorf-Duisburger Oper. 36 Jahre, von 1951 bis 1987, sorgte er dort für künstlerische Integrität und Qualität. Die Sänger und Musiker vertrauten ihm, und die Intendanten der DOR konnten jeder noch so komplizierten Einstudierung gelassen entgegensehen: Mit Quennet war man auf der sicheren Seite, selbst wenn ein Dirigent in letzter Minute ausfiel.

Modest Mussorsky, „Boris Godunow" Martti Talvela. Foto: Theatermuseum Düsseldorf



Arnold Quennet Foto: Schreiber

Als Alberto Erede einmal krank wurde und die Mailänder Scala händeringend einen Diri-

genten für *Palestrina* suchte, stieg Quennet ins Flugzeug, las die Partitur und dirigierte am nächsten Abend die Vorstellung, ohne die Oper jemals vorher gesehen zu haben. Von den über 60 Aufführungen, die Quennet mit seinem Revox-Gerät aufnahm, sind fast alle im Archiv des Theatermuseums Düsseldorf vorhanden. Chronologisch reicht diese Sammlung von der 1956er *Ariadne* bis zu der *Meistersinger*-Aufführung von 1987, mit der das 75-jährige Jubiläum des Duisburger Hauses gefeiert wurde. Insofern belegt die vorliegende Auswahl auch die außerordentlichen Verdienste des langjährigsten Dirigenten der DOR.

Gustaf Gründgens, Alberto Erede
Foto: Jürgen Theis

Giuseppe Verdi, „Macbeth"
Astrid Varnay
Foto: Liselotte Strelow

Der erste Mann am Pult war in all den Jahren freilich Alberto Erede. 1958 wurde er zum Generalmusikdirektor der DOR berufen, und trotz internationaler Engagements (u. a. Mailänder Scala, Wiener Staatsoper und Metropolitan Opera New York) blieb er der Rheinoper 32 Jahre treu. Mehr als 1100 Aufführungen hat der aus Genua gebürtige Dirigent in Düsseldorf und Duisburg dirigiert.

Zu seinen wichtigsten ersten Premieren gehörte Verdis *Macbeth* in der Inszenierung von Gustaf Gründgens. Glücklicherweise ist von dieser denkwürdigen Aufführung ein Mitschnitt erhalten. Neben der Meisterschaft Eredes und der viel gerühmten Lady Macbeth von Astrid Varnay beeindruckt Heinz Imdahl in der Titelpartie; der Bariton machte von Düsseldorf aus eine internationale Karriere und sang jahrelang das dramatische Fach an ersten Häusern (München, Berlin, Wien, Zürich, Rom, London etc.).

Aus seinem Privat-Archiv stammt auch der Mitschnitt einer *Rigoletto*-Aufführung aus dem gleichen Jahr. Wieder dirigiert Erede, und als Gilda hören wir Anneliese Rothenberger. Die Sopranistin, damals noch am Beginn ihrer Weltkarriere, gehörte von 1956 bis 1958 dem Ensemble der DOR an, sang dort u. a. ihre erste Sophie im *Rosenkavalier* (Einstudierung: Carlos Kleiber!).

Wie Heinz Imdahl ist auch Lilian Sukis auf Platten nicht annähernd so präsent, wie sie es aufgrund ihres Könnens verdient hätte. Dass sie Weltklasse war, zeigt u. a. ihre eindringliche Mimi in der von Erede dirigierten *Bohème*-Aufführung.

Dass Erede nicht nur bei Verdi und Puccini in seinem Element war, sondern auch ein besonderes Faible für die Opera buffa hatte, lässt das rasante Finale aus Rossinis *La Cenerentola* hören, das zugleich eine besondere Rarität in der Diskografie von Julia Hamari darstellt.

Zu den größten Schätzen im DOR-Archiv zähle ich den Mitschnitt der *Tosca*-Premiere von 1970. Da der Besetzungszettel auf der Tonbandhülle fehlte, war ich beim ersten Abhören des Bandes doppelt gespannt. Was wir hörten war sensationell: Eine Riesenstimme, die mühelos das zarteste Piano hervorbrachte, ein Birgit-Nilsson-Kaliber mit feinstem italienischem Legato. Eigentlich kam da nur eine Sängerin in Frage, nämlich die aus Brünn gebürtige, viel zu früh verstorbene Hana Janku. Dass sie Killer-Partien wie Turandot und Gioconda nicht in einer Tour „runterbrüllte", sondern mit ihren reichen Mitteln sehr musikalisch und technisch souverän umging, sichert ihr einen Ehrenplatz unter den großen Stimmen dieses Jahrhunderts.

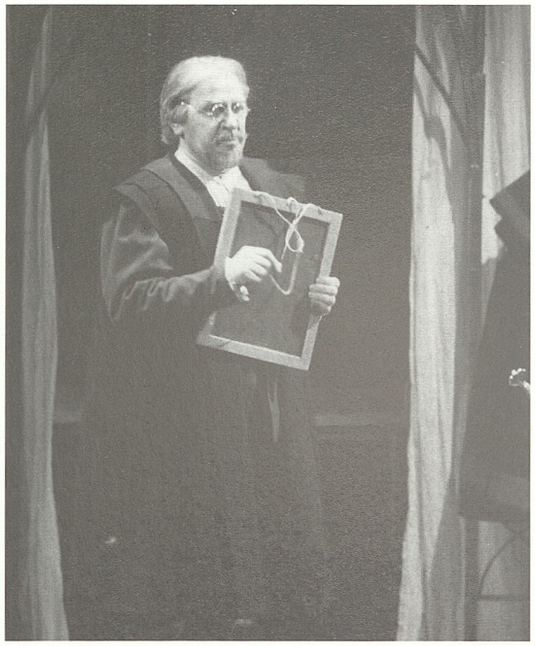
Giuseppe Verdi, „Rigoletto"
Rudolf Christ, Anneliese Rothenberger.
Foto: Elfi Hess

Mit William Holley (Cavaradossi) und Giuseppe Patané am Pult sind bei dieser *Tosca* erstklassige Partner aufgeboten.

Über 20 Jahre gehörte die *Tosca*-Inszenierung von Bohumil Herlischka noch immer zu den Highlights im DOR-Repertoire. Ein Ausschnitt aus einer Duisburger Aufführung dokumentiert den Bassbariton Zenon Kosnowski in der Partie des Scarpia. Kosnowski, der 1958 in Frankfurt begann (sein erster Mentor war Georg Solti), wurde 1968 von Grischa Barfuss an die DOR geholt und entwickelte sich dort zu einem der vielseitigsten Sänger im Ensemble. Mit souveräner Gesangstechnik und starker Persönlichkeit beherrschte er ein Repertoire, das von der Opera buffa (Dulcamara) über Charakterrollen (Beckmesser) bis zu den großen Heldenbariton-Partien reichte (Pizarro, Holländer, Wotan).

Künstlerische und stimmliche Konstanz zeichnete auch die Karriere von Eugen Holmes aus. Nach Auftritten an der San Francisco Opera und der Metropolitan Opera New York gehörte der Amerikaner ab 1971 zum Ensemble der DOR. Dass er in den dramatischen Partien des italienischen Fachs erstklassig war, zeigt u. a. seine Version des Prologs in Leoncavallos *I Pagliacci*.

Gioacchino Rossini,
„La Cenerentola"
Julia Hamari.
Foto: Fred Kliché



Richard Wagner,
„Die Meistersinger
von Nürnberg"
Zenon Kosnowski.
Foto: Fred Kliché

Giacomo Puccini,
„Tosca"
Hana Janku.
Foto: Rudolf Eimke

Im Vergleich zu den Amtszeiten von Hermann Juch (1956–1964) und Grischa Barfuss (1964–1986) scheint die dritte Intendanten-Ära der DOR, jene von Kurt Horres (1986–1996), in der vorliegenden Sammlung etwas zu kurz gekommen zu sein. Das hat diverse Gründe: Zum einen waren mehrere Premieren-Mitschnitte nicht auffindbar, zum anderen existieren aus dieser Zeit keine Tonbänder mehr, sondern lediglich Musik-Cassetten in zumeist dürftiger Klangqualität. Außerdem hatte ich bei manchen Aufführungen, beispielsweise Korngolds *Die tote Stadt*, den Eindruck, dass sie eher szenisch als sängerisch von Bedeutung waren. So schrumpfte die Wahl auf wenige Titel zusammen, von denen mir der Auszug aus Fortners *Bluthochzeit* am ehesten als repräsentativ erschien für die Art des Musiktheaters, die Horres an der DOR kultivierte. Neben dem Dirigenten Hans Wallat, der in unzähligen Aufführungen die Kunst des klassischen Kapellmeisters in Ehren hielt, ist hier noch einmal Martha Mödl in einer ihrer zentralen Partien zu hören. 54 ihrer 59 Bühnenjahre war die große Sängerin mit Düsseldorf verbunden, von Mozarts *Così fan tutte* im alten Haus (1945) bis zur deutschen Erstaufführung von

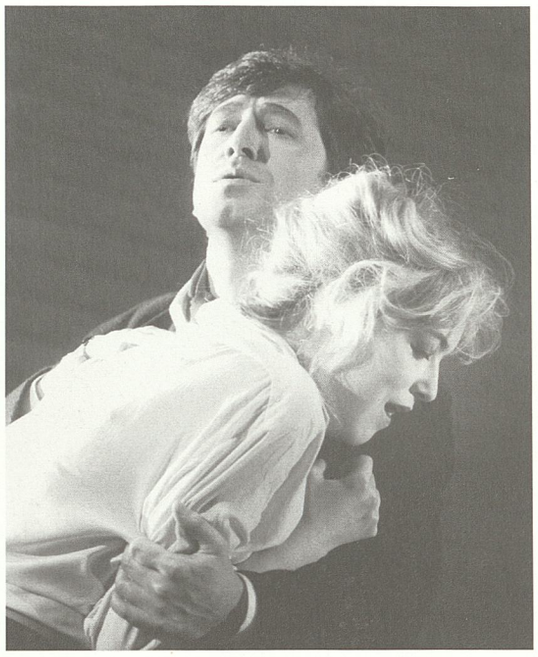
Eötvös' *Drei Schwestern* an der DOR (1999).

Die Amtszeit von Tobias Richter (ab 1996) ist akustisch am besten dokumentiert, nicht zuletzt dank der technischen Möglichkeiten des PC-Zeitalters; die meisten Premieren-Mitschnitte sind auf CD archiviert. Nicht selten hatte ich hier wirklich die Qual der Wahl. Etwa bei Alexandra von der Weth: Lucia, *Capriccio*-Gräfin oder Manon? Die Wahl fiel schließlich auf Massenet; denn was Alexandra von der Weth und Sergej Khomov in der *Manon*-Inszenierung von Christof Loy geboten haben, gehört zu den größten Leistungen der „Ära Richter".

Je weiter ich mich durch die Mitschnitte der letzten Jahre hörte, desto schwieriger wurde es. Spätestens hier waren „Ungerechtigkeiten" bei der Auswahl der Szenen und der beteiligten Künstler unvermeidlich. Dass der Monteverdi-Zyklus überaus starke Resonanz fand, dass Puccinis *Trittico* unter der Leitung von GMD John Fiore vielen Zuhörern lange im Gedächtnis bleiben wird, dass Hans-Peter König und Nataliya Kovalova zu den herausragenden Sängern der DOR gehören, darüber lässt sich kaum streiten. Doch für eine umfassende Dokumentation des Ensembles der letzten zehn Jahre hätte es wesentlich mehr Platz gebraucht.

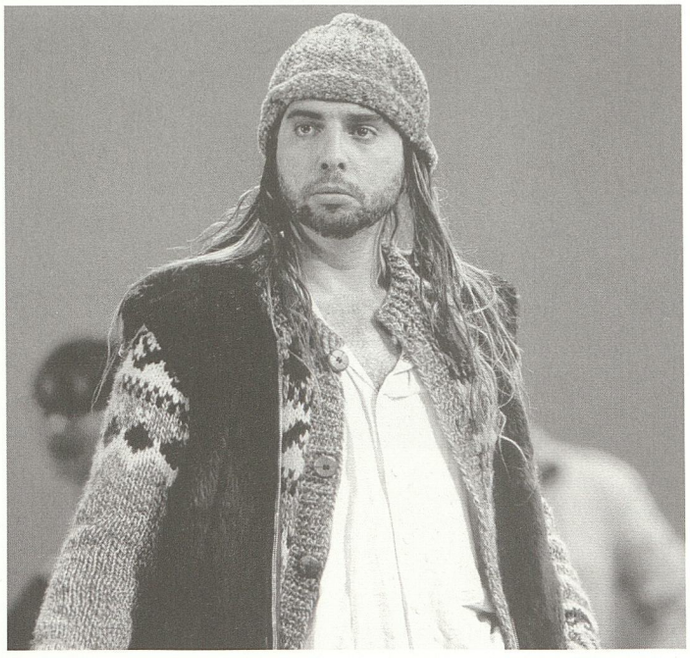
So wie wir mit der 1956er *Ariadne* fast bis zur Stunde Null der DOR zurückgehen konnten, entstand der letzte Titel auf dieser Sammlung quasi kurz vor Toresschluss: Thomas' *Hamlet* war die letzte Premiere in Düsseldorf, bevor das

Ruggero Leoncavallo, „I Pagliacci" Eugen Holmes Foto: Fred Kliché



Giacomo Puccini, „Manon Lescaut" Sergej Khomov, Alexandra von der Weth. Foto: Eduard Straub

Wolfgang Fortner, „Bluthochzeit" Martha Mödl Foto: Fred Kliché



Claudio Monteverdi, „Il Ritorno d'Ulisse in patria" Tassis Christoyannis. Foto: Eduard Straub

Haus zur Sanierung komplett geräumt wurde. Die Partie der Ophélie sang Marlis Petersen, die von der DOR aus ihren Weg zur Weltspitze machte; ihre beklemmende Gestaltung der Wahnsinnsszene zählt sicher zu den musikdramatischen Highlights in der jüngsten Geschichte der Deutschen Oper am Rhein.

Für tatkräftige Unterstützung bei der Realisierung dieser Veröffentlichung danken wir Astrid Varnay, Hilde Zadek, Hanna Ludwig, Anneliese Rothenberger, Ingrid Bjoner, Heinz Imdahl, Lotte Zahn (Vorsitzende des Richard Wagner Verbandes, Ortsverband Düsseldorf) und Michael Matzigkeit (Theatermuseum Düsseldorf).

Ambroise Thomas,
„Hamlet"
Marlis Petersen
Foto: Eduard Straub

50 Jahre
Deutsche Oper am Rhein
Live-Aufnahmen
1956 – 2006

CD1

1]
Richard Strauss, Ariadne auf Naxos
Großmächtige Prinzessin
Arie der Zerbinetta
Ilse Hollweg
Dir. Arnold Quennet
Düsseldorf 17.10.1956

2]
Giuseppe Verdi, Rigoletto
Gleich sind wir beide – Tochter! Mein Vater
Szene Rigoletto – Gilda – Giovanna 1. Akt
Heinz Imdahl (Rigoletto),
Anneliese Rothenberger (Gilda),
N.N. (Giovanna)
Dir. Alberto Erede
Düsseldorf 1957

3]
Giuseppe Verdi, Macbeth
Den vollen Becher lasst froh uns heben
Bankett-Szene 2. Akt
Astrid Varnay (Lady Macbeth),
Heinz Imdahl (Macbeth)
Dir. Alberto Erede
Düsseldorf 17.11.1957

4]
Richard Strauss, Der Rosenkavalier
Sei er doch gut, Quinquin – Mein schöner Schatz
Szene Marschallin – Octavian 1. Akt
Hilde Zadek (Marschallin),
Hanna Ludwig (Octavian)
Dir. Arnold Quennet
Düsseldorf 2.2.1958

5]
Giuseppe Verdi, Aida
Als Sieger kehre heim!
Szene der Aida 1. Akt
Ingrid Bjoner
Dir. Arnold Quennet
Duisburg 14.2.1963

6]
Modest Mussorgsky, Boris Godunow
Leb wohl, mein Sohn
Tod des Boris
Martti Talvela (Boris),
Brigitte Dürrler (Feodor)
Dir. Arnold Quennet
Düsseldorf 21.9.1967

7]
Giacomo Puccini, Tosca
Ah! Franchigia a Floria Tosca – Com'è lunga l'attesa!
Szene Cavaradossi – Tosca und Finale 3. Akt
Hana Janku (Tosca),
William Holley (Cavaradossi),
Karl Vüllings (Sciarrone),
Wolf Appel (Spoletta)
Dir. Giuseppe Patané
Düsseldorf 30.6.1970

CD 2

1]
Gioacchino Rossini, La Cenerentola
Nacqui all'affanno – Non più mesta
Angelina – Chor, Finale 2. Akt
Julia Hamari
Dir. Alberto Erede
Düsseldorf 17.3.1974

2]
Antonin Dvořák, Rusalka
Silberner Mond
Lied der Rusalka 1. Akt
Hildegard Behrens
Dir. Peter Schneider
Düsseldorf 22.1.1975

3]
Ruggero Leoncavallo, I Pagliacci
Si può ? Si può?
Prolog des Tonio
Eugene Holmes
Dir. Hector Urbón
Düsseldorf 13.7.1977

4]
Puccini, La Bohème
D'onde lieta usci – Dunque è proprio finita?
Szene Mimi – Rodolfo – Marcello – Musetta 3. Akt
Lilian Sukis (Mimi), Georgi Tscholakoff
(Rodolfo),
Nassrin Azarmi (Musetta),
Eugene Holmes (Marcello)
Dir. Alberto Erede
Düsseldorf 21.11.1979

5]
Wolfgang Fortner, Bluthochzeit
Dein Vater nahm mich mit
Szene Mutter – Bräutigam
Martha Mödl (Mutter),
Udo Bodnik (Bräutigam)
Dir. Hans Wallat
Düsseldorf 8.2.1987

6]
Giacomo Puccini, Tosca
Tre sbirri, una carozza – Te Deum
Finale 1. Akt
Zenon Kosnowski (Scarpia),
Wilhelm Richter (Spoletta)
Dir. Janos Kulka
6.1992

7]
Jules Massenet, Manon
Toi! Vous! – Oui, c'est moi!
Szene Manon – Des Grieux 3. Akt
Alexandra von der Weth (Manon),
Sergej Khomov (Des Grieux)
Dir. Baldo Podic
Düsseldorf 30.3.2003

8]
Claudio Monteverdi,
Il Ritorno d'Ulisse in patria
Io viddi per vendetta
Szene Minerva – Ulisse 1. Akt
Mariselle Martinez (Minerva),
Tassis Christoyannis (Ulisse)
Dir. Andreas Stoehr
Düsseldorf 18.6.2003

9]
Ruggero Leoncavallo, I Pagliacci
Qual fiamma avea nel guardo – Stridono lassù
Vogellied der Nedda
Nataliya Kovalova
Dir. John Fiore
Duisburg 6.6.2003

10]
Giacomo Puccini, Il Tabarro
Nulla! Silenzio
Finalszene Michele – Luigi – Giorgetta
Gordon Hawkins (Michele),
Angelos Simos (Luigi),
Therese Waldner (Giorgetta)
Dir. John Fiore
Düsseldorf 17.10.2003

11]
Ambroise Thomas, Hamlet
A vos jeux, mes amis –
Et maintenant écoutez ma chanson!
Wahnsinns-Szene der Ophélie 4. Akt
Marlis Petersen
Dir. Alexander Joel
Düsseldorf 29.3.2006

Chor der Deutschen Oper am Rhein
Düsseldorfer Symphoniker
Duisburger Philharmoniker

Chronik
50 Jahre
Deutsche Oper
am Rhein
1956-2006

Intendanz
Hermann Juch 1956-1964

Spielzeit 1956/57

Elektra
von Richard Strauss
Musikalische Leitung: Karl Böhm
Inszenierung: Herbert Graf
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Premiere Düsseldorf: 29.9.1956

Falstaff
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Arthur Grüber
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild und Kostüme:
Dominik Hartmann
Chor: Hans Frank
Choreografie: Otto Krüger
Premiere Duisburg: 30.9.1956
Premiere Düsseldorf: 7.10.1956

Die Bernauerin
von Carl Orff
(Westdeutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung:
Georg Ludwig Jochum/
Arnold Quennet
Inszenierung: Adolf Rott
Bühnenbild und Kostüme:
Robert Kautsky
Chor: Hans Frank
Premiere Duisburg: 6.10.1956
Premiere Düsseldorf: 12.9.1957

Der Wildschütz
von Albert Lortzing
Musikalische Leitung: Fritz Zaun
Inszenierung: Albert Lippert
Bühnenbild und Kostüme:
Günther Schneider-Siemssen
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 9.10.1956
Premiere Duisburg: 13.10.1956

Parsifal
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Fritz Zaun
Inszenierung: Georg Hartmann
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Hans Frank
Premiere Duisburg: 10.11.1956
Premiere Düsseldorf: 30.3.1958

Die Fledermaus
von Johann Strauß
Musikalische Leitung: Anton Paulik
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: W.F. Adlmüller
Chor: Hans Frank
Choreografie: Otto Krüger
Premiere Düsseldorf: 9.12.1956
Premiere Duisburg: 11.12.1956

Ballettabend
Jeux
Ballett von Claude Debussy
–
Les Demoiselles de la Nuit
Ballett von Jean Françaix
–
Petruschka
Ballett von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Bühnenbild und Kostüme:
Dominik Hartmann
Choreografie: Otto Krüger
Premiere Düsseldorf: 19.1.1957
Premiere Duisburg: 23.2.1957

Die Zauberflöte
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung: Fritz Zaun
Inszenierung: Heinz Arnold
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 22.2.1957
Premiere Duisburg: 7.4.1957

Die Sache Makropulos
von Leoš Janáček
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Inszenierung: Kurt Ehrhardt
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Premiere Düsseldorf: 9.4.1957

Don Carlos
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Alberto Erede/
Arnold Quennet
Inszenierung: Franco Enriques
Bühnenbild und Kostüme: Pietro Zuffi
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 5.5.1957
Premiere Duisburg: 7.10.1959

Don Pasquale
von Gaëtano Donizetti
Musikalische Leitung:
Alberto Erede/Robert Schaub
Inszenierung: Harald Benesch
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Hans Frank
Premiere Duisburg: 29.5.1957
Premiere Düsseldorf: 10.9.1957

Studio-Matinee
Perspektiven
Ballett von Otto Krüger
Musik von Bernd Alois Zimmermann
(Szenische Uraufführung)
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Choreografie: Otto Krüger
–
Sonate für zwei Klaviere
und Schlagzeug
von Béla Bartók
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Choreografie: Otto Krüger
–
Hin und zurück
von Paul Hindemith
Musikalische Leitung: Siegfried Köhler
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Premiere Duisburg: 2.6.1957
Premiere Düsseldorf: 9.6.1957

Die Räuber
von Giselher Klebe
(Uraufführung)
Musikalische Leitung: Reinhard Peters
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild und Kostüme:
Dominik Hartmann
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 3.6.1957

Spielzeit 1957/58

Die Meistersinger von Nürnberg
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Fritz Zaun
Inszenierung: Heinz Arnold
Bühnenbild und Kostüme:
Franz Mertz
Chor: Hans Frank
Choreografie: Otto Krüger
Premiere Düsseldorf: 8.9.1957

Die Bettleroper
von Benjamin Britten
Musikalische Leitung: Reinhard Peters
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Premiere Duisburg: 14.9.1957

Tosca
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung:
Arthur Grüber/Reinhard Peters
Inszenierung: Kurt Erhardt
Bühnenbild und Kostüme:
Dominik Hartmann
Chor: Hans Frank
Premiere Duisburg: 5.10.1957
Premiere Düsseldorf: 30.10.1957

Die Schule der Frauen
von Rolf Liebermann
(Deutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Leopold Lindtberg
Bühnenbild und Kostüme:
Hein Heckroth
Premiere Düsseldorf: 18.10.1957
Premiere Duisburg: 5.11.1957

Macbeth
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Gustaf Gründgens
Bühnenbild und Kostüme:
Herta Boehm
Chor: Hans Frank
Choreografie: Otto Krüger
Premiere Düsseldorf: 17.11.1957

Eine Nacht in Venedig
von Johann Strauß
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Inszenierung: Heinz Arnold
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Chor: Hans Frank
Choreografie: Otto Krüger
Premiere Düsseldorf: 22.12.1957
Premiere Duisburg: 31.12.1957

Ballettabend
Der holzgeschnitzte Prinz
Ballett von Béla Bartók
–

Agon
Ballett von Igor Strawinsky
(Europäische Erstaufführung)
–
Don Juan
Ballett von Christoph Willibald Gluck
Musikalische Leitung: Reinhard Peters
Bühnenbild und Kostüme:
Dominik Hartmann
Choreografie: Otto Krüger
Premiere Düsseldorf: 27.1.1958

Carmen
von Georges Bizet
Musikalische Leitung:
Fritz Zaun/Arnold Quennet
Inszenierung: Hans Schalla
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Chor: Hans Frank
Choreografie: Otto Krüger
Premiere Duisburg: 20.3.1958
Premiere Düsseldorf: 17.4.1958

Die schalkhafte Witwe
von Ermanno Wolf-Ferrari
Musikalische Leitung: Robert Schaub/
Friedrich Brenn
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild: Dominik Hartmann
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Richard Heimann
Premiere Düsseldorf: 13.4.1958
Premiere Duisburg: 12.9.1959

Studio-Matinee
Der Protagonist
von Kurt Weill
Musikalische Leitung: Friedrich Brenn
Inszenierung: Friedrich
Wilhelm Andreas
Bühnenbild und Kostüme:
Frank-Ulrich Schmidt
Pantomime: Otto Krüger
Premiere Duisburg: 27.4.1958

Karl V.
von Ernst Krenek
(Uraufführung der Neufassung)
Musikalische Leitung: Reinhard Peters
Inszenierung: Heinz Arnold
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Chor: Hans Frank
Choreografie: Otto Krüger
Premiere Düsseldorf: 11.5.1958

Die Walküre
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Fritz Zaun
Inszenierung: Kurt Erhardt
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Premiere Duisburg: 24.5.1958
Premiere Düsseldorf: 25.9.1960

Arabella
von Richard Strauss
Musikalische Leitung:
Alberto Erede/Arnold Quennet
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild: Dominik Hartmann
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 22.6.1958
Premiere Duisburg: 16.9.1959

Spielzeit 1958/59

Salome
von Richard Strauss
Musikalische Leitung:
Alberto Erede/Eugen Szenkar
Inszenierung: Heinz Arnold
Bühnenbild: Helmut Jürgens
Kostüme: Edith Szewczuk
Premiere Duisburg: 6.9.1958
Premiere Düsseldorf: 26.5.1960

Ballettabend
Serenade
Ballett von Otto Krüger
Musik von Julius Weismann
(Szenische Uraufführung)
Musikalische Leitung: Reinhard Peters
Bühnenbild und Kostüme:
Dominik Hartmann
Choreografie: Otto Krüger
Premiere Duisburg: 9.9.1958

Die verkaufte Braut
von Bedřich Smetana
Musikalische Leitung: Fritz Zaun
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Hans Frank
Choreografie: Otto Krüger
Premiere Düsseldorf: 14.9.1958

Rigoletto
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Kurt Erhardt
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Hans Frank
Choreografie: Otto Krüger
Premiere Duisburg: 5.10.1958
Premiere Düsseldorf: 14.10.1958

Titus Feuerfuchs
von Heinrich Sutermeister
(Deutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild: Dominik Hartmann
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 12.10.1958

Don Giovanni
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung:
Karl Böhm/Fritz Zaun
Inszenierung: Oskar Wälterlin
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Chor: Hans Frank
Choreografie: Otto Krüger
Premiere Düsseldorf: 9.11.1958
Premiere Duisburg: 9.3.1960

Der Glockenturm
von Ernst Krenek
(Europäische Erstaufführung)
Musikalische Leitung: Ernst Krenek
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Chor: Hans Frank
–
Die alte Jungfer und der Dieb
von Gian-Carlo Menotti
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Inszenierung: Friedrich
Wilhelm Andreas
Bühnenbild und Kostüme:
Frank-Ulrich Schmidt
Premiere Duisburg: 2.12.1958

Die Bohème
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild und Kostüme:
Dominik Hartmann
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 22.12.1958
Premiere Duisburg: 20.4.1959

Blaubart
von Jacques Offenbach
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild: Max Bignens
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Hans Frank
Choreografie: Otto Krüger
Premiere Duisburg: 31.12.1958
Premiere Düsseldorf: 7.1.1959

Ballettabend
Sinfonie in C-Dur
Ballett von Otto Krüger
Musik von Georges Bizet
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Choreografie: Otto Krüger
–
La Chambre
Ballett von Georges Auric
(Deutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Choreografie: Otto Krüger
–
Schwanensee (2. Akt)
Ballett von Peter I. Tschaikowsky
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Choreografie: Nika Nilanowa
–
Der Dreispitz
Ballett von Manuel de Falla
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Choreografie: Otto Krüger
Premiere Düsseldorf: 3.2.1959
Premiere Duisburg: 25.11.1959

Palestrina
von Hans Pfitzner
Musikalische Leitung: Fritz Zaun
Inszenierung: Heinz Arnold
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 8.3.1959

Siegfried
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Fritz Zaun
Inszenierung: Kurt Erhardt
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Premiere Duisburg: 5.4.1959
Premiere Düsseldorf: 27.9.1960

Die Verlobung im Kloster
von Sergej Prokofjew
(Westdeutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung:
Alberto Erede/Robert Schaub
Inszenierung: Günther Rennert
Bühnenbild und Kostüme:
Ita Maximowna
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 17.4.1959
Premiere Duisburg: 14.9.1961

Wiener Blut
von Johann Strauß
Musikalische Leitung: Friedrich Brenn
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild: Walter von Hoesslin
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Hans Frank
Choreografie: Nika Nilanowa
Premiere Düsseldorf: 10.5.1959
Premiere Duisburg: 2.6.1959

Xerxes
von Georg Friedrich Händel
Musikalische Leitung:
Georg Ludwig Jochum/
Arnold Quennet
Inszenierung: Walter Eichner
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Hans Frank
Choreografie: Otto Krüger
Premiere Duisburg: 21.5.1959
Premiere Düsseldorf: 6.10.1959

Die tödlichen Wünsche
von Giselher Klebe
(Uraufführung)
Musikalische Leitung: Reinhard Peters
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild und Kostüme:
Jean-Pierre Ponnelle
Choreografie:
Günter Roth/Otto Krüger
Premiere Düsseldorf: 14.6.1959

Spielzeit 1959/60

Tannhäuser
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Reinhard Lehmann
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Chor: Hans Frank
Choreografie: Yvonne Georgi
Premiere Düsseldorf: 2.9.1959

Madame Butterfly
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung: Reinhard Peters
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild und Kostüme:
Dominik Hartmann
Chor: Hans Frank
Premiere Duisburg: 6.9.1959
Premiere Düsseldorf: 2.10.1959

Capriccio
von Richard Strauss
Musikalische Leitung: Fritz Zaun
Inszenierung: Rudolf Hartmann
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Edith Szewczuk
Choreografie: Nika Nilanowa
Premiere Düsseldorf: 20.9.1959
Premiere Duisburg: 15.3.1961

Gasparone
von Karl Millöcker
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild: Dominik Hartmann
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Hans Frank
Choreografie: Nika Nilanowa
Premiere Duisburg: 17.10.1959
Premiere Düsseldorf: 24.10.1959

Lady Macbeth auf dem Lande
von Dimitri Schostakowitsch
(Deutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild und Kostüme: Teo Otto
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 14.11.1959

Amahl und die
nächtlichen Besucher
von Gian-Carlo Menotti
Musikalische Leitung: Friedrich Brenn
Inszenierung:
Friedrich Wilhelm Andreas
Bühnenbild und Kostüme:
Frank-Ulrich Schmidt
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Nika Nilanowa
–
Max und Moritz
Ballett von Norbert Schultze
Musikalische Leitung: Friedrich Brenn
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Edith Szewczuk
Choreografie: Nika Nilanowa
Premiere Düsseldorf: 5.12.1959
Premiere Duisburg: 25.12.1959

Der Opernball
von Richard Heuberger
Musikalische Leitung: Reinhard Peters
Inszenierung: Kurt Erhardt
Bühnenbild und Kostüme:
Rudolf Schulz
Chor: Hans Frank
Choreografie: Nika Nilanowa
Premiere Düsseldorf: 30.12.1959
Premiere Duisburg: 21.2.1960

La Traviata
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Heinrich Schnitzler
Bühnenbild und Kostüme: Lois Egg
Chor: Hans Frank
Premiere Duisburg: 22.1.1960
Premiere Düsseldorf: 5.2.1960

Fürst Igor
von Alexander Borodin
Musikalische Leitung: Reinhard Peters
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild und Kostüme:
Dominik Hartmann
Chor: Hans Frank
Choreografie: Werner Ulbrich
Premiere Düsseldorf: 6.3.1960

Ballettabend
Soirée
Ballett von Nika Nilanowa
Musik von Sergej Prokofjew
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Choreografie: Nika Nilanowa
–
Les Sylphides
Ballett von Fréderic Chopin
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Edith Szewczuk
Choreografie: Michail Fokin/
Nika Nilanowa
–
Die Bluthochzeit
Ballett von Denis Aplvor
(Deutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Edith Szewczuk
Choreografie: Nika Nilanowa
–
Concerto in Jazz
Ballett von Nika Nilanova
Musik von Aaron Copland
(Westdeutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Edith Szewczuk
Choreografie: Nika Nilanowa
Premiere Düsseldorf: 3.4.1960
Premiere Duisburg: 29.6.1960

Dantons Tod
von Gottfried von Einem
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Inszenierung: Adolf Rott
Bühnenbild und Kostüme:
Robert Kautsky
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 28.4.1960

La Battaglia oder
Der rote Federbusch
von Gerhard Wimberger
(Uraufführung)
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild: Dominik Hartmann
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Rudolf Staude
Premiere bei den Schwetzinger Festspielen: 12.5.1960
Premiere Duisburg: 14.10.1960

Götterdämmerung
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Fritz Zaun
Inszenierung: Kurt Erhardt
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Chor: Hans Frank
Premiere Duisburg: 3.6.1960
Premiere Düsseldorf: 2.10.1960

Die lustigen Weiber von Windsor
von Otto Nicolai
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Inszenierung: Walter Eichner
Bühnenbild und Kostüme:
Traute Reuter
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Nika Nilanowa
Premiere Düsseldorf: 24.6.1960
Premiere Duisburg: 16.9.1962

Spielzeit 1960/61

Das Rheingold
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Fritz Zaun
Inszenierung: Kurt Erhardt
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Premiere Duisburg: 7.9.1960
Premiere Düsseldorf: 23.9.1960

Così fan tutte
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Peter Ebert
Bühnenbild: Dominik Hartmann
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 9.9.1960
Premiere Duisburg: 20.10.1960

Der Waffenschmied
von Albert Lortzing
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Inszenierung: Werner Kelch
Bühnenbild und Kostüme:
Frank-Ulrich Schmidt
Chor: Hans Frank
Premiere Duisburg: 17.9.1960
Premiere Düsseldorf: 11.11.1960

König Ödipus
von Ruggiero Leoncavallo
(Deutsche Erstaufführung)
–
Der Bajazzo
von Ruggiero Leoncavallo
Musikalische Leitung: Reinhard Peters
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild und Kostüme:
Dominik Hartmann
Chor: Hans Frank
Choreografie: Werner Ulbrich
Premiere Düsseldorf: 29.10.1960
Premiere Duisburg: 29.11.1960

Der Freischütz
von Carl Maria von Weber
Musikalische Leitung: Reinhard Peters
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Teo Otto
Kostüme: Erwin W. Zimmer
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 21.12.1960

Der Diener zweier Herren
von Jan Hanus
(Deutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Inszenierung: Peter Ebert
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Premiere Duisburg: 23.12.1960
Premiere Düsseldorf: 3.1.1961

Ballettabend
Undine
Ballett von Hans Werner Henze
(Westdeutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung:
Reinhard Peters/Carlos Kleiber
Bühnenbild und Kostüme:
Jean-Pierre Ponnelle
Choreografie: Werner Ulbrich
Premiere Düsseldorf: 25.1.1961
Premiere Duisburg: 27.5.1962

Daphne
von Richard Strauss
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Inszenierung: Peter Ebert
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Werner Ulbrich
Premiere Düsseldorf: 20.2.1961

Der Bettelstudent
von Karl Millöcker
Musikalische Leitung: Reinhard Peters
Inszenierung: Adolf Rott
Bühnenbild und Kostüme:
Walter von Hoesslin
Chor: Hans Frank
Choreografie: Werner Ulbrich
Premiere Düsseldorf: 26.3.1961
Premiere Duisburg: 21.5.1961

Aida
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Josef Gielen
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Hans Frank
Choreografie: Werner Ulbrich
Premiere Duisburg: 23.4.1961
Premiere Düsseldorf: 20.5.1961

Der Revisor
von Werner Egk
Musikalische Leitung: Werner Egk
Inszenierung: Werner Düggelin
Bühnenbild: Dominik Hartmann
Kostüme: Edith Szewczuk
Premiere Düsseldorf: 4.5.1961

Der Liebestrank
von Gaëtano Donizetti
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Hans Hartleb
Bühnenbild und Kostüme:
Ekkehard Grübler
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 28.6.1961

Spielzeit 1961/62

Iphigenie in Aulis
von Christoph Willibald Gluck
Musikalische Leitung: Fritz Zaun
Inszenierung: Peter Ebert
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 1.9.1961
Premiere Duisburg: 8.10.1961

Die Entführung aus dem Serail
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Werner Kelch
Bühnenbild und Kostüme:
Ita Maximowna
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 3.9.1961
Premiere Düsseldorf: 8.9.1961

Die Ameise
von Peter Ronnefeld
(Uraufführung)
Musikalische Leitung: Peter Ronnefeld
Inszenierung: Wolfgang Liebeneiner
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Chor: Hans Frank
Choreografie: Werner Ulbrich
Premiere Düsseldorf: 21.10.1961

Ballettabend
Coppelia
Ballett von Léo Delibes
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Bühnenbild und Kostüme:
Frank-Ulrich Schmidt
Choreografie: Werner Ulbrich
Premiere Düsseldorf: 18.11.1961
Premiere Duisburg: 21.1.1962

Hänsel und Gretel
von Engelbert Humperdinck
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Inszenierung: Peter Ebert
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 21.11.1961
Premiere Düsseldorf: 25.11.1961

Ein Maskenball
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Reinhold Schubert
Bühnenbild und Kostüme:
Dominik Hartmann
Chor: Hans Frank
Choreografie: Ursula Knaflewsky
Premiere Düsseldorf: 21.12.1961
Premiere Duisburg: 21.2.1962

Die lustige Witwe
von Franz Lehár
Musikalische Leitung: Friedrich Brenn
Inszenierung: Wolfgang Liebeneiner
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Erni Kniepert
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Wiga Schade
Premiere Duisburg: 30.12.1961
Premiere Düsseldorf: 11.1.1962

Doktor Faust
von Ferruccio Busoni
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Adolf Rott
Bühnenbild und Kostüme:
Robert Kautsky
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 18.2.1962

Die neugierigen Frauen
von Ermanno Wolf-Ferrari
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Inszenierung: Werner Düggelin
Bühnenbild und Kostüme:
Jörg Zimmermann
Premiere Düsseldorf: 16.3.1962
Premiere Duisburg: 30.4.1962

Eugen Onegin
von Peter I. Tschaikowsky
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Inszenierung: Adolf Rott
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Hans Frank
Choreografie: Werner Ulbrich
Premiere Duisburg: 21.3.1962
Premiere Düsseldorf: 5.4.1962

Lohengrin
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Adolf Rott
Bühnenbild und Kostüme:
Günther Schneider-Siemssen
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 27.5.1962
Premiere Duisburg: 10.6.1962

Der Corregidor
von Hugo Wolf
Musikalische Leitung: Fritz Zaun
Inszenierung: Werner Kelch
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Hanns-Willi Kraemer
Premiere Duisburg: 18.6.1962
Premiere Düsseldorf: 7.7.1962

3 x Offenbach
Die kleine Zauberflöte
Die Verlobung bei der Laterne
Die Insel Tulipatan
von Jacques Offenbach
Musikalische Leitung: Carlos Kleiber
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild und Kostüme:
Ottowerner Meyer
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 27.6.1962
Premiere Duisburg: 28.12.1962

Spielzeit 1962/63

Fidelio
von Ludwig van Beethoven
Musikalische Leitung:
Georg Ludwig Jochum
Inszenierung: Adolf Rott
Bühnenbild: Robert Kautsky
Kostüme: Hanns-Willi Kraemer
Chor: Hans Frank
Premiere Duisburg: 6.9.1962
Premiere Düsseldorf: 1.11.1962

Die schweigsame Frau
von Richard Strauss
Musikalische Leitung: Fritz Zaun
Inszenierung: Wolfgang Liebeneiner
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 9.9.1962

Othello
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Adolf Rott
Bühnenbild: Robert Kautsky
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 18.10.1962
Premiere Duisburg: 28.10.1962

Ballettabend
Abraxas
Ballett von Werner Egk
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Edith Szewczuk
Choreografie:
Werner Ulbrich/Ursula Knaflewsky
Premiere Duisburg: 15.11.1962
Premiere Düsseldorf: 29.11.1962

Hoffmanns Erzählungen
von Jacques Offenbach
Musikalische Leitung: Carlos Kleiber
Inszenierung: Wolfgang Liebeneiner
Bühnenbild und Kostüme:
Ottowerner Meyer
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Werner Ulbrich
Premiere Düsseldorf: 23.12.1962

Das Triptychon
Der Mantel
Schwester Angelica
Gianni Schicchi
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Inszenierung: Werner Kelch
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 26.1.1963
Premiere Düsseldorf: 22.2.1963

Der Zigeunerbaron
von Johann Strauß
Musikalische Leitung: Friedrich Brenn
Inszenierung: Adolf Rott
Bühnenbild: Dominik Hartmann
Kostüme: Ottowerner Meyer
Chor: Hans Frank
Choreografie: Julia Drapal
Premiere Düsseldorf: 5.2.1963
Premiere Duisburg: 17.3.1963

Die Hochzeit des Figaro
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung: Fritz Zaun
Inszenierung: Wolfgang Liebeneiner
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 21.3.1963
Premiere Duisburg: 8.5.1963

Wozzeck
von Alban Berg
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Inszenierung: Adolf Rott
Bühnenbild und Kostüme:
Robert Kautsky
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 19.4.1963
Premiere Düsseldorf: 12.9.1963

Martha
von Friedrich von Flotow
Musikalische Leitung:
Friedrich Brenn/Robert Schaub
Inszenierung: Werner Düggelin
Bühnenbild: Jörg Zimmermann
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 25.4.1963
Premiere Duisburg: 3.7.1963

Tristan und Isolde
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung, Bühnenbild und
Kostüme: Jean-Pierre Ponnelle
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 22.5.1963

Ravel-Abend
Die spanische Stunde
von Maurice Ravel
Musikalische Leitung:
Robert Schaub/Carlos Kleiber
Inszenierung: Adolf Rott
Bühnenbild und Kostüme:
Ottowerner Meyer
–
Le Tombeau de Couperin
–
Alborada del gracioso
–

Boléro
von Maurice Ravel
Musikalische Leitung: Carlos Kleiber
Bühnenbild und Kostüme:
Ottowerner Meyer
Choreografie: Werner Ulbrich
Premiere Duisburg: 16.6.1963
Premiere Düsseldorf: 7.7.1963

Die Nase
von Dimitri Schostakowitsch
(Deutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild und Kostüme:
Dominik Hartmann
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 27.6.1963

Spielzeit 1963/64

Die Zauberflöte
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Inszenierung: Wolfgang Liebeneiner
Bühnenbild und Kostüme:
Ottowerner Meyer
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 6.9.1963
Premiere Duisburg: 31.3.1964

Der fliegende Holländer
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Fritz Zaun
Inszenierung: Werner Kelch
Bühnenbild und Kostüme: Hainer Hill
Chor: Hans Frank
Premiere Duisburg: 8.9.1963
Premiere Düsseldorf: 25.9.1963

Der Barbier von Sevilla
von Gioacchino Rossini
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Inszenierung: Werner Kelch
Bühnenbild und Kostüme:
Ita Maximowna
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 17.10.1963
Premiere Duisburg: 30.11.1963

Der Doge von Venedig
(I due Foscari)
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild: Max Fritzsche
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 23.10.1963
Premiere Düsseldorf: 5.11.1963

Ballettabend
Die vier Temperamente
Ballett von Werner Ulbrich
Musik von Paul Hindemith
–
Frank Bridge Variationen
Ballet von Werner Ulbrich
Musik von Benjamin Britten
–
Der Zauberladen
Ballett von Ottorino Respighi/
Gioacchino Rossini
Musikalische Leitung: Friedrich Brenn
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Edith Szewczuk
Choreografie:
Werner Ulbrich/Ursula Knaflewsky
Premiere Düsseldorf: 21.11.1963

Die schöne Helena
von Jacques Offenbach
Musikalische Leitung: Carlos Kleiber
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild und Kostüme:
Ottowerner Meyer
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 30.12.1963
Premiere Duisburg: 29.1.1964

Der Herr von Pourceaugnac
von Frank Martin
(Deutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Inszenierung: Werner Kelch
Bühnenbild: Heinz Ludwig
Kostüme: Christel Räder
Choreografie: Herbert Brand
Premiere Duisburg: 5.1.1964
Premiere Düsseldorf: 12.6.1964

Der Rosenkavalier
von Richard Strauss
Musikalische Leitung: Fritz Zaun
Inszenierung: Wolfgang Liebeneiner
Bühnenbild: Otto Niedermoser
Kostüme: Charlotte Flemming
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 1.2.1964
Premiere Duisburg: 26.2.1964

Turandot
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild und Kostüme:
Ottowerner Meyer
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 5.4.1964

Der Prinz von Homburg
von Hans Werner Henze
Musikalische Leitung:
Hans Werner Henze
Inszenierung, Bühnenbild und
Kostüme: Hans Werner Henze
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 21.5.1964

Tiefland
von Eugen d'Albert
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Inszenierung: Carlos Alexander
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig
Chor: Hans Frank
Premiere Duisburg: 27.5.1964
Premiere Düsseldorf: 1.10.1964

Rusalka
von Antonín Dvořák
Musikalische Leitung:
Hans Swarowsky
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Dominik Hartmann
Kostüme: Elly Ohms
Chor: Hans Frank
Choreografie: Nika Nilanowa
Premiere Düsseldorf: 27.6.1964

Zyklen

Der Ring des Nibelungen
Musikalische Leitung:
Fritz Zaun/Arnold Quennet
Inszenierung: Kurt Erhardt
Bühnenbild und Kostüme:
Heinz Ludwig

Woche Musiktheater
des XX. Jahrhunderts

I. Düsseldorf/Duisburg
1. – 9. Juni 1957
Die Sache Makropulos
Elektra
Die Räuber
Ballett: Jeux/Les Demoiselles
de la Nuit/Petruschka
Die Bernauerin
Ballett: Perspektiven/Sonate für
zwei Klaviere und Schlagzeug/
Hin und zurück

II. Düsseldorf/Duisburg
11. – 18. Mai 1958
Der Protagonist
Karl V.
Die schalkhafte Witwe
Die Bettleroper
Die Bernauerin
Die Schule der Frauen
Ballett: Der holzgeschnitzte
Prinz/Agon/Don Juan

III. Düsseldorf/Duisburg
13. – 21. Juni 1959
Ballett: Sinfonie in C-Dur/
La Chambre/Der Dreispitz
Die tödlichen Wünsche
Die Verlobung im Kloster
Der Glockenturm/
Die alte Jungfer und der Dieb
Titus Feuerfuchs
Palestrina
Ballett: Der holzgeschnitzte
Prinz/Serenade/Don Juan

IV. Düsseldorf
16. – 22. Mai 1960
Lady Macbeth auf dem Lande
Capriccio
Dantons Tod
Ballett: Soiree/Les Sylphides/
Die Bluthochzeit/Concerto in Jazz

V. Düsseldorf/Duisburg
16.- 21. Oktober 1961
Dantons Tod
Ballett: Soirée/Die Bluthochzeit/
Concerto in Jazz/Les Sylphides
Ballett: Undine
Die Verlobung im Kloster
Daphne
Der Revisor
Der Diener zweier Herren
Capriccio
Die Ameise

VI. Düsseldorf/Duisburg
23. – 30. Juni 1963
Die neugierigen Frauen
Die schweigsame Frau
Ballett: Abraxas
Wozzeck
Ravel-Abend: Die spanische
Stunde/Le Tombeau de Couperin/
Alborada del gracioso/Boléro
Die Nase
Doktor Faust

VII. Düsseldorf/Duisburg
7. – 14. Juni 1964
(mit Richard Strauss-
Gedenkaufführungen)
Ravel-Abend: Die spanische
Stunde/Le Tombeau de Couperin/
Alborada del gracioso/Boléro
Der Prinz von Homburg
Der Herr von Pourceaugnac
Wozzeck
Der Rosenkavalier
Elektra
Salome
Capriccio
Die schweigsame Frau
Ballett: Die vier Temperamente/
Frank Bridge Variationen/
Der Zauberladen

Richard-Strauss-Woche
8. – 20. September 1959
Ariadne auf Naxos
Der Rosenkavalier
Elektra
Salome
Arabella
Capriccio

9. Deutsches Mozartfest
14. – 21. Mai 1960
Die Hochzeit des Figaro
Don Giovanni
Die Zauberflöte

Gastspiele

1957/58

Den Haag „Holland Festival"
Ariadne auf Naxos
Die Sache Makropulos
–
Amsterdam „Holland Festival"
Die Sache Makropulos
Ariadne auf Naxos
–
Rotterdam „Holland Festival"
Ariadne auf Naxos
–
Utrecht „Holland Festival"
Ariadne auf Naxos
–

1958/59

Nijmegen
Die Hochzeit des Figaro

1959/60

Scheveningen
Die Hochzeit des Figaro

Nijmegen
La Bohème

Schwetzingen „Festspiele"
La Battaglia oder Der rote
Federbusch (UA)

1961/62

Nijmegen
Die Entführung aus dem Serail

Sonderveranstaltungen

Foyerkonzerte
Opern- und Presseball
Ehrungen
Voträge

Intendanz
Grischa Barfuss 1964-1986

Spielzeit 1964/65

Idomeneo
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 13.9.1964
Premiere Duisburg: 3.10.1964

L'infedeltà delusa
(Untreue lohnt nicht)
von Joseph Haydn
Musikalische Leitung:
Hans Georg Ratjen
Inszenierung: Ernst Poettgen
Bühnenbild und Kostüme:
Hermann Soherr
Premiere Düsseldorf: 16.9.1964
Premiere Duisburg: 22.9.1964

Der Gefangene
von Luigi Dallapiccola
Musikalische Leitung: Horst Stein
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Edith Szewczuk
–
Oedipus rex
von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung: Horst Stein
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Ewald Mataré
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 20.9.1964
Premiere Düsseldorf: 26.9.1964

Die heimliche Ehe
von Domenico Cimarosa
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Inszenierung: Wolf Völker
Bühnenbild und Kostüme:
Hermann Soherr
Premiere Duisburg: 27.9.1964
Premiere Düsseldorf: 14.10.1964

Ballettabend
Orchestersuite Nr. 3
Ballett von Erich Walter
Musik von Johann Sebastian Bach
Musikalische Leitung:
Hans Georg Ratjen
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Inge Diettrich
Choreografie: Erich Walter
–
Die weiße Rose
Ballett von Wolfgang Fortner
Musikalische Leitung: Marek Janowski
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Choreografie: Erich Walter
–
Der Feuervogel
Ballett von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung:
Hans Georg Ratjen
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Xenia Chris
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 3.11.1964
Premiere Duisburg: 12.11.1964

Ariadne auf Naxos
von Richard Strauss
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Harro Dicks
Bühnenbild und Kostüme:
Fabius von Gugel
Premiere Düsseldorf: 14.11.1964

Elektra
von Richard Strauss
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 6.12.1964
Premiere Duisburg: 8.12.1965

Die Fledermaus
von Johann Strauß
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Inszenierung: Helmut Käutner
Bühnenbild und Kostüme:
Hermann Soherr
Chor: Hans Frank
Premiere Duisburg: 26.12.1964
Premiere Düsseldorf: 31.12.1964

Pelléas und Mélisande
von Claude Debussy
Musikalische Leitung: Jean Martinon
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 24.1.1965

Tosca
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild und Kostüme:
Walter Gondolf
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 3.2.1965
Premiere Düsseldorf: 14.2.1965

Don Carlos
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung:
Gianfranco Rivoli
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 14.3.1965
Premiere Duisburg: 7.7.1965

Ballettabend
Fräulein Julie
Ballett von Birgit Cullberg
Musik von Ture Rangström
Musikalische Leitung: Marek Janowski
Bühnenbild und Kostüme:
Sven Erixson
Choreografie: Birgit Cullberg
–
Katalyse
Ballett von John Cranko
Nach dem Konzert für Klavier,
Trompete und Streichorchester
von Dimitri Schostakowitsch
Musikalische Leitung: Marek Janowski
Bühnenbild und Kostüme:
Werner Schachteli
Choreografie: John Cranko
–

Der Zweikampf
Ballett von Erich Walter
Musik von Claudio Monteverdi/
Erich Kraack
Musikalische Leitung: Marek Janowski
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Xenia Chris
Choreografie: Erich Walter
Premiere Duisburg: 4.4.1965
Premiere Düsseldorf: 22.5.1965

Der Troubadour
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung:
Hans Georg Ratjen
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 29.4.1965
Premiere Duisburg: 30.5.1965

Die Liebe zu den drei Orangen
von Sergej Prokofjew
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Inszenierung: Hinko Leskovsek
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Mija Jarc
Chor: Hans Frank
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 12.6.1965
Premiere Duisburg: 6.10.1965

Spielzeit 1965/66

Così fan tutte
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Wolf Völker
Bühnenbild und Kostüme:
Hermann Soherr
Chor: Hans Frank
Premiere Duisburg: 12.9.1965
Premiere Düsseldorf: 5.12.1965

Cardillac (Urfassung)
von Paul Hindemith
Musikalische Leitung:
Hans Georg Ratjen/Arnold Quennet
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Xenia Chris
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 16.9.1965
Premiere Duisburg: 5.10.1968

Die vier Grobiane
von Ermanno Wolf-Ferrari
Musikalische Leitung: Marek Janowski
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild und Kostüme:
Ottowerner Meyer
Premiere Düsseldorf: 19.9.1965
Premiere Duisburg: 27.10.1965

Die Krönung der Poppea
von Claudio Monteverdi/Erich Kraack
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 21.10.1965
Premiere Duisburg: 4.10.1966

Ballettabend
Der Kuss der Fee
Ballett von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Xenia Chris
Choreografie: Erich Walter
–
Concert champêtre
Ballett von Erich Walter
Musik von Francis Poulenc
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Xenia Chris
Choreografie: Erich Walter
–
Don Juan
Ballett von Christoph Willibald Gluck
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Choreografie: Erich Walter
Premiere Duisburg: 16.11.1965
Premiere Düsseldorf: 15.1.1966

Nabucco
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 25.11.1965
Premiere Duisburg: 20.1.1966

Die lustige Witwe
von Franz Lehár
Musikalische Leitung: Marek Janowski
Inszenierung: Ernst Poettgen
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 31.12.1965
Premiere Duisburg: 5.2.1966

Cavalleria rusticana
von Pietro Mascagni
–
Der Bajazzo
von Ruggiero Leoncavallo
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Inszenierung: Theodor Grädler
Bühnenbild und Kostüme:
Hermann Soherr
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 19.2.1966
Premiere Duisburg: 23.3.1966

Don Pasquale
von Gaëtano Donizetti
Musikalische Leitung:
Gianfranco Rivoli
Inszenierung: Ernst Poettgen
Bühnenbild: Hanna Jordan
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Hans Frank
Premiere Duisburg: 11.3.1966
Premiere Düsseldorf: 18.5.1966

Der Freischütz
von Carl Maria von Weber
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 16.4.1966
Premiere Duisburg: 7.7.1966

Ballettabend
Serenade
Ballett von George Balanchine
Musik von Peter I. Tschaikowski
Musikalische Leitung:
Robert Schaub/Marek Janowski
Kostüme: Barbara Karinska
Choreografie: George Balanchine
–
Streichquartett Nr. 1
Ballett von Erich Walter
Musik von Leoš Janáček
Choreografie: Erich Walter
–
Petruschka
Ballett von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung:
Robert Schaub/Marek Janowski
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Inge Diettrich
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 30.4.1966
Premiere Duisburg: 5.6.1966

Matinee des Opernstudios
Albert Herring
von Benjamin Britten
Musikalische Leitung:
Robert Schaub/Jürgen Schulz
Inszenierung: Wolfgang Bständig
Bühnenbild und Kostüme:
Gerda Zientek
Premiere Duisburg: 15.5.1966
Premiere Düsseldorf: 22.5.1966

Hiob
von Luigi Dallapiccola
–
Judith
von Arthur Honegger
Musikalische Leitung: Horst Stein
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 24.6.1966

Spielzeit 1966/67

Don Giovanni
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 13.9.1966
Premiere Duisburg: 26.4.1967

Rigoletto
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Wolf Völker
Bühnenbild und Kostüme: Jürgen Rose
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 17.9.1966
Premiere Düsseldorf: 5.11.1966

Der Wildschütz
von Albert Lortzing
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Inszenierung: Wolf Völker
Bühnenbild und Kostüme:
Hermann Soherr
Chor: Hans Frank
Premiere Düsseldorf: 24.9.1966
Premiere Duisburg: 9.11.1966

Ein Sommernachtstraum
von Benjamin Britten
Musikalische Leitung:
Hans Georg Ratjen/Arnold Quennet
Inszenierung: Harro Dicks
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 22.10.1966
Premiere Duisburg: 7.1.1967

Ballettabend
Die vier Temperamente
Ballett von George Balanchine
Musik von Paul Hindemith
Musikalische Leitung:
Hans Georg Ratjen
Choreografie: George Balanchine
–
La Damoiselle élue
Ballett von Erich Walter
Musik von Claude Debussy
Musikalische Leitung:
Hans Georg Ratjen
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Chor: Jürgen Schulz
Choreografie: Erich Walter
–
Die Geschöpfe des Prometheus
Ballett von Ludwig van Beethoven
Musikalische Leitung:
Hans Georg Ratjen
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Xenia Chris
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 25.11.1966
Premiere Duisburg: 28.1.1967

Orpheus in der Unterwelt
von Jacques Offenbach
Musikalische Leitung: Tilo Fuchs
Inszenierung: Reinhard Lehmann
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Hans Frank
Choreografie: Erich Walter
Premiere Duisburg: 10.12.1966
Premiere Düsseldorf: 30.12.1966

Boris Godunow
von Modest Mussorgsky
Musikalische Leitung:
Horst Stein/Arnold Quennet
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 21.1.1967
Premiere Duisburg: 21.5.1967

Lulu
von Alban Berg
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Günter Kappel
Premiere Düsseldorf: 16.2.1967

Madame Butterfly
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Inszenierung: Wolfgang Bständig
Bühnenbild und Kostüme:
Gerda Zientek
Chor: Hans Frank
Premiere Duisburg: 25.2.1967
Premiere Düsseldorf: 7.5.1967

Ballettabend
Cinderella
Ballett von Sergej Prokofjew
Musikalische Leitung:
Tilo Fuchs/Arnold Quennet
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Inge Diettrich
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 13.3.1967
Premiere Duisburg: 10.10.1967

Orpheus und Eurydike
von Christoph Willibald Gluck
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Edith Szewczuk
Chor: Hans Frank
Choreografie: Erich Walter
Premiere Duisburg: 5.4.1967
Premiere Düsseldorf: 3.6.1967

Anna Bolena
von Gaëtano Donizetti
Musikalische Leitung:
Gianfranco Rivoli
Inszenierung: Ernst Poettgen
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Günter Kappel
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 22.4.1967

Die Walküre
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Premiere Duisburg: 18.6.1967
Premiere Düsseldorf: 2.7.1967

Spielzeit 1967/68

La Bohème
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Louis Ducreux
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 10.9.1967
Premiere Düsseldorf: 8.10.1967

Titus
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung:
Günther Wich/Robert Schaub
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Chor: Jürgen Schulz
Premiere Düsseldorf: 15.9.1967
Premiere Duisburg: 28.2.1970

Albert Herring
von Benjamin Britten
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Inszenierung: Wolfgang Bständig
Bühnenbild und Kostüme:
Gerda Zientek
Premiere Düsseldorf: 20.9.1967
Premiere Duisburg: 15.10.1967

Simon Boccanegra
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Max Bignens
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 11.11.1967
Premiere Duisburg: 9.12.1967

Ballettabend
L'Orfeo
Ballett von Erich Walter
Musik von Claudio Monteverdi/
Erich Kraack
Musikalische Leitung: Tilo Fuchs
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Pet Halmen
Chor: Jürgen Schulz
Choreografie: Erich Walter
Premiere Duisburg: 25.11.1967
Premiere Düsseldorf: 6.1.1968

Das Rheingold
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Premiere Düsseldorf: 17.12.1967
Premiere Duisburg: 30.3.1968

Die verkaufte Braut
von Bedřich Smetana
Musikalische Leitung:
Horst Stein/Robert Schaub
Inszenierung: Ernst Poettgen
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Ruzena Mazalova
Premiere Düsseldorf: 28.1.1968
Premiere Duisburg: 8.6.1968

Die Entführung aus dem Serail
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung: Hans Zender
Inszenierung: Wolfgang Bständig
Bühnenbild: Gerda Zientek
Kostüme: Pet Halmen
Chor: Jürgen Schulz
Premiere Duisburg: 17.2.1968
Premiere Düsseldorf: 9.7.1968

Moses und Aron
von Arnold Schönberg
(Westdeutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel/Pet Halmen
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 23.3.1968
Premiere Duisburg: 20.5.1969

Ballettabend
Sonate für Violine
und Klavier op. 24
Ballett von Erich Walter
Musik von Ludwig van Beethoven
Bühnenbild: Heinz Mack
Kostüme: Günter Kappel
Choreografie: Erich Walter
–
Musique pour les soupers
du Roi Ubu
Ballett von Bernd Alois Zimmermann
(Szenische Uraufführung)
Musikalische Leitung: Hans Zender
Bühnenbild und Kostüme:
Hermann Soherr
Choreografie: Erich Walter
–
Menagerie
Ballett von Giselher Klebe
Musikalische Leitung: Tilo Fuchs
Bühnenbild und Kostüme: Pet Halmen
Choreografie: Erich Walter
–
Concerto für Jazzband and
Symphony Orchestra
Ballett von Erich Walter und Walter Nicks
Musik von Rolf Liebermann
Musikalische Leitung: Kurt Edelhagen
Raum: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Choreografie:
Walter Nicks/Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 25.4.1968
Premiere Duisburg: 19.5.1968

Carmen
von Georges Bizet
Musikalische Leitung:
Rafael Frühbeck de Burgos/
Arnold Quennet
Inszenierung: Tyrone Guthrie
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Werner Ulbrich
Premiere Düsseldorf: 24.5.1968
Premiere Duisburg: 11.7.1968

Salome
von Richard Strauss
Musikalische Leitung:
Günther Wich/Arnold Quennet
Inszenierung: Wolf Völker
Bühnenbild und Kostüme:
Max Bignens
Premiere Düsseldorf: 30.6.1968
Premiere Duisburg: 29.10.1968

Spielzeit 1968/69

Die Hochzeit des Figaro
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung:
Günther Wich/Robert Schaub
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild und Kostüme:
Max Bignens
Chor: Rudolf Staude
Tanz: Marianne Wick
Premiere Düsseldorf: 13.9.1968
Premiere Duisburg: 19.11.1968

Der Postillon von Lonjumeau
von Adolphe Adam
Musikalische Leitung: Peter Schneider
Inszenierung: Friedrich Petzold
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Günter Kappel
Chor: Jürgen Schulz
Premiere Duisburg: 18.9.1968
Premiere Düsseldorf: 30.11.1968

La Traviata
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung:
Alberto Erede/Robert Schaub
Inszenierung: Louis Ducreux
Bühnenbild und Kostüme:
Jean-Denis Malclès
Chor: Rudolf Staude
Tanz: Nika Nilanowa
Premiere Düsseldorf: 19.10.1968
Premiere Duisburg: 23.2.1969

Aus einem Totenhaus
von Leoš Janáček
Musikalische Leitung: Bruno Maderna
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Chor: Jürgen Schulz
Premiere Düsseldorf: 14.11.1968

Ein Maskenball
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Tanz: Nika Nilanowa
Premiere Düsseldorf: 22.12.1968
Premiere Duisburg: 25.6.1969

Ballettabend
Schwanensee
Ballett von Peter I. Tschaikowsky
Musikalische Leitung: Peter Schneider
Inszenierung: Erich Walter
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Choreografie: I. und III. Akt
Erich Walter/II. und IV. Akt
Ruzena Mazalova
Premiere Duisburg: 18.1.1969
Premiere Düsseldorf: 23.1.1969

Hoffmanns Erzählungen
von Jacques Offenbach
Musikalische Leitung:
Günther Wich/Peter Schneider
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Pet Halmen
Chor: Jürgen Schulz
Pantomime: Günter Titt
Premiere Düsseldorf: 8.2.1969
Premiere Duisburg: 3.5.1969

Lukas-Passion
von Krzysztof Penderecki
(Szenische Uraufführung)
Musikalische Leitung: Henryk Czyz
Szenische Realisierung:
Georg Reinhardt/Erich Walter/
Heinrich Wendel
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 29.3.1969

Der Rosenkavalier
von Richard Strauss
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Ernst Poettgen
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Jürgen Schulz
Premiere Duisburg: 16.4.1969
Premiere Düsseldorf: 30.4.1969

Ballettabend
La Valse
Ballett von Paolo Bortoluzzi
Musik von Maurice Ravel
Musikalische Leitung:
Robert Schaub/Peter Schneider
Choreografie und Bühnenbild:
Paolo Bortoluzzi
–
Reflexionen
Ballett von Erich Walter
Nach der Petite Symphonie
concertante von Frank Martin
Musikalische Leitung:
Robert Schaub/Peter Schneider
Bühnenbild: Heinz Mack
Choreografie: Erich Walter
–
Suite Nr.1 G-dur für
Violoncello-Solo
Ballett von Erich Walter
Musik von Johann Sebastian Bach
Bühnenbild: Günther Uecker
Choreografie: Erich Walter
–
Gravité
Ballett von Erich Walter
Nach dem Konzert für Orgel,
Streichorchester und Pauken
von Francis Poulenc
Musikalische Leitung:
Robert Schaub/Peter Schneider
Bühnenbild: Otto Piene
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 19.5.1969
Premiere Duisburg: 8.6.1969

Siegfried
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Premiere Düsseldorf: 7.6.1969
Premiere Duisburg: 12.7.1969

Herzog Blaubarts Burg
von Béla Bartók
–
Arlecchino
von Ferruccio Busoni
Musikalische Leitung:
Edward Downes/Arnold Quennet
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
(Herzog Blaubarts Burg)/
Hermann Soherr (Arlecchino)
Kostüme: Inge Diettrich
Premiere Düsseldorf: 10.7.1969
Premiere Duisburg: 4.2.1970

Spielzeit 1969/70

Die Zauberflöte
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 13.9.1969
Premiere Düsseldorf: 21.9.1969

Jenufa
von Leoš Janáček
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Jürgen Schulz
Premiere Düsseldorf: 4.10.1969
Premiere Duisburg: 19.11.1969

Hänsel und Gretel
von Engelbert Humperdinck
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Inszenierung: Andreas Meyer-Hanno
Bühnenbild: Gerda Zientek
Kostüme: Inge Diettrich
Kinderchor: Rudolf Staude
Pantomime: Nika Nilanova
Premiere Duisburg: 26.10.1969
Premiere Düsseldorf: 26.11.1969

Die Fledermaus
von Johann Strauß
Musikalische Leitung: Peter Schneider
Inszenierung: Friedrich Petzold
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Jürgen Schulz
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 8.11.1969
Premiere Duisburg: 18.1.1970

Ballettabend
Erinnerung
Ballett von Erich Walter
Musik von Johannes Brahms
Bühnenbild: Emil Schumacher
Kostüme: Pet Halmen
Choreografie: Erich Walter
–
Tanzsuite
von Béla Bartók
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Bühnenbild und Kostüme: Pet Halmen
Choreografie: Erich Walter
–
Pelléas und Mélisande
Ballett von Erich Walter
Musik von Arnold Schönberg
Musikalische Leitung: Peter Schneider
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Choreografie: Erich Walter
Premiere Duisburg: 30.12.1969
Premiere Düsseldorf: 12.7.1970

Odysseus (Ulisse)
von Luigi Dallapiccola
(Westdeutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Pet Halmen
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 10.1.1970

Zar und Zimmermann
von Albert Lortzing
Musikalische Leitung:
Peter Schneider/Imre Pallo
Inszenierung: Joachim Hess
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Hermann Soherr/
Edith Szewczuk
Chor: Jürgen Schulz
Choreografie: Ruzena Mazalova
Premiere Düsseldorf: 15.2.1970
Premiere Duisburg: 21.5.1970

Parsifal
von Richard Wagner
Musikalische Leitung:
Günther Wich/Siegfried Köhler
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 15.3.1970
Premiere Duisburg: 29.5.1981

Das Märchen von der schönen Lilie
von Giselher Klebe
Musikalische Leitung:
Hans Zender/Imre Pallo
Inszenierung: Oscar Fritz Schuh
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Pet Halmen
Chor: Rudolf Staude
(Uraufführung im Rahmen der
Schwetzinger Festspiele 15.5.1969)
Premiere Duisburg: 22.3.1970

Ballettabend
Die vier Jahreszeiten
Ballett von Erich Walter
Musik von Antonio Vivaldi
Musikalische Leitung:
Henryk Czyz/Peter Schneider
Bühnenbild: Bernard Schultze
Kostüme: Pet Halmen
Choreografie: Erich Walter
–
Le Sacre du Printemps
Ballett von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung:
Henryk Czyz/Peter Schneider
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 19.4.1970
Premiere Duisburg: 22.1.1972

Die Macht des Schicksals
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Oscar Fritz Schuh
Bühnenbild: Wilhelm Reinking
Kostüme: Günter Kappel
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Nika Nilanowa
Premiere Duisburg: 30.4.1970
Premiere Düsseldorf: 14.6.1970

Arabella
von Richard Strauss
Musikalische Leitung:
Arnold Quennet
Inszenierung: Wolf Völker
Bühnenbild: Toni Businger
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Jürgen Schulz
Premiere Düsseldorf: 24.5.1970
Premiere Duisburg: 21.11.1973

Tosca
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung:
Giuseppe Patané/Christian Süss
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Michael Goden
Chor: Jürgen Schulz
Premiere Düsseldorf: 30.6.1970
Premiere Duisburg: 5.9.1971

Der Barbier von Sevilla
von Gioacchino Rossini
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Ernst Poettgen
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Jürgen Schulz
Premiere Duisburg: 10.7.1970
Premiere Düsseldorf: 31.10.1970

Spielzeit 1970/71

Götterdämmerung
von Richard Wagner
Musikalische Leitung:
Günther Wich/Arnold Quennet
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 13.9.1970
Premiere Duisburg: 3.1.1971

Aida
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Wolf Völker
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Pet Halmen
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Erich Walter
Premiere Duisburg: 10.10.1970
Premiere Düsseldorf: 30.1.1971

Ariadne auf Naxos
von Richard Strauss
Musikalische Leitung:
Günther Wich/Peter Schneider
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Premiere Düsseldorf: 17.10.1970
Premiere Duisburg: 3.12.1970

Don Quichotte
von Jules Massenet
Musikalische Leitung: Peter Schneider
Inszenierung und Choreografie:
Harro Dicks
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Günter Kappel
Chor: Jürgen Schulz
Premiere Duisburg: 11.11.1970
Premiere Düsseldorf: 11.7.1971

Aufstieg und Fall
der Stadt Mahagonny
von Kurt Weill
Musikalische Leitung:
Christian Süss/Imre Pallo
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 8.12.1970
Premiere Duisburg: 13.6.1971

Ballettabend
Giselle
Ballett von Adolphe Adam
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Inszenierung: Erich Walter
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Jan Skalicky
Choreografie:
Ruzena Mazalova/Erich Walter
(nach Jean Coralli)
Premiere Düsseldorf: 17.1.1971
Premiere Duisburg: 27.2.1971

My Fair Lady
von Frederick Loewe
Musikalische Leitung: Edgar Bredow
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Jürgen Schulz
Choreografie: Dieter Klos
Premiere Duisburg: 7.2.1971
Premiere Düsseldorf: 2.5.1971

Die Soldaten
von Bernd Alois Zimmermann
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Chor: Rudolf Staude
Tanz: Erich Walter
Dirigent der Schlagzeuggruppen:
Arnold Quennet
Premiere Düsseldorf: 16.3.1971

Eugen Onegin
von Peter I. Tschaikowsky
Musikalische Leitung:
Kazimierz Kord/Robert Schaub
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Jürgen Schulz
Choreografie: Ruzena Mazalova
Premiere Düsseldorf: 6.4.1971
Premiere Duisburg: 4.7.1971

Achill unter den Mädchen
(Deidamia)
von Georg Friedrich Händel
Musikalische Leitung: Peter Schneider
Inszenierung: Ernst Poettgen
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Günter Kappel
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 21.4.1971
Premiere Düsseldorf: 6.6.1971

Ballettabend
Apollon Musagète
Ballett von George Balanchine
Musik von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung: Peter Schneider
Choreografie: George Balanchine
–
Klavierkonzert Nr.2 Es-Dur
Ballett von Erich Walter
Musik von Carl Maria von Weber
Musikalische Leitung: Peter Schneider
Choreografie und Raum:
Erich Walter
Kostüme: Jan Skalicky
–
Keep Going
Ballett von Hans van Manen
Musik von Luciano Berio
Bühnenbild und Kostüme:
Jean-Paul Vroom
Choreografie: Hans van Manen
Premiere Düsseldorf: 19.5.1971

Rappresentazione
di anima e di corpo
von Emilio de Cavalieri
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Szenische Realisierung:
Georg Reinhardt/Erich Walter/
Heinrich Wendel/Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Premiere 23.6.1971 in der Kirche
St.Andreas Düsseldorf
Premiere 6.7.1975 in der Salvator-
Kirche Duisburg

Spielzeit 1971/72

Fidelio
von Ludwig van Beethoven
Musikalische Leitung:
Günther Wich/Walter Weller
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 11.9.1971
Premiere Duisburg: 15.3.1972

Die lustigen Weiber von Windsor
von Otto Nicolai
Musikalische Leitung: Christian Süss
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Jürgen Schulz
Choreografie: Erich Walter
Premiere Duisburg: 19.10.1971
Premiere Düsseldorf: 6.11.1971

Mitridate, Re di Ponto
von Wolfgang Amadeus Mozart
(Deutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung:
Günther Wich/Peter Schneider
Inszenierung: Ernst Poettgen
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Jan Skalicky
Premiere Düsseldorf: 23.10.1971
Premiere Duisburg: 9.12.1971

Die Meistersinger von Nürnberg
von Richard Wagner
Musikalische Leitung:
Günther Wich/Arnold Quennet
Inszenierung: Ernst Poettgen
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich/Gerd Richter
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 19.12.1971
Premiere Duisburg: 10.11.1973

Ballettabend
Romeo und Julia
Ballett von Sergej Prokofjew
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Inszenierung und Choreografie:
Erich Walter
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Jan Skalicky
Premiere Duisburg: 9.1.1972
Premiere Düsseldorf: 4.3.1972

L'italiana in Algeri
von Gioacchino Rossini
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung, Bühnenbild und
Kostüme: Jean-Pierre Ponnelle
Chor: Jürgen Schulz
Premiere Düsseldorf: 19.1.1972
Premiere Duisburg: 22.2.1972

Don Carlo
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung:
Alberto Erede/Robert Schaub
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 13.2.1972
Premiere Duisburg: 25.5.1972

The Rake's Progress
(Der Wüstling)
von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung: Kazimierz Kord
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 18.4.1972

Das schlaue Füchslein
von Leoš Janáček
Musikalische Leitung: Peter Schneider
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild und Kostüme: Ruodi Barth
Chor: Jürgen Schulz
Choreografie: Ruzena Mazalova
Premiere Duisburg: 4.5.1972
Premiere Düsseldorf: 14.5.1972

Ballettabend
Les Biches
Ballett von Bronislawa Nijinska
Musik von Francis Poulenc
Musikalische Leitung: Christian Süss
Bühnenbild und Kostüme:
Marie Laurencin
Choreografie: Bronislawa Nijinska
–
Squares
Ballett von Hans van Manen
Musik von Erik Satie
Bühnenbild und Kostüme: Bonies
Choreografie: Hans van Manen
–
Der Tod und das Mädchen
Ballett von Erich Walter
Musik von Franz Schubert
Kostüme: Pet Halmen
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 4.6.1972

Fausts Verdammnis
von Hector Berlioz
Musikalische Leitung: Peter Schneider
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Pantomime: Günter Titt
Premiere Düsseldorf: 7.7.1972

Spielzeit 1972/73

Der fliegende Holländer
von Richard Wagner
Musikalische Leitung:
Günther Wich/Arnold Quennet
Inszenierung: Hans Neugebauer
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 23.9.1972
Premiere Duisburg: 12.11.1972

L'Ormindo
von Francesco Cavalli
(Deutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung: Peter Schneider
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Jan Skalicky
Premiere Duisburg: 3.10.1972
Premiere Düsseldorf: 15.10.1972

Otello
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung:
Alberto Erede/Robert Schaub
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 5.11.1972
Premiere Duisburg: 30.1.1973

Die schweigsame Frau
von Richard Strauss
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Jürgen Schulz
Premiere Düsseldorf: 22.12.1972
Premiere Duisburg: 8.6.1973

Der Mantel
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung:
Alberto Erede/Robert Schaub
Inszenierung: Oscar Fritz Schuh
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Jürgen Schulz
–
Gianni Schicchi
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung:
Alberto Erede/Robert Schaub
Inszenierung: Oscar Fritz Schuh
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Jürgen Schulz
Premiere Duisburg: 9.1.1973
Premiere Düsseldorf: 25.3.1973

Ballettabend
Der wunderbare Mandarin
Ballett von Béla Bartók
Musikalische Leitung: Christian Süss
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Jürgen Schulz
Choreografie: Erich Walter
–
Große Fuge
Ballett von Hans van Manen
Musik von Ludwig van Beethoven
Musikalische Leitung:
Anton Illenberger
Bühnenbild: Jean-Paul Vroom
Kostüme: Hans van Manen
Choreografie: Hans van Manen
–

Daphnis und Chloë
Ballett von Maurice Ravel
Musikalische Leitung: Christian Süss
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Jürgen Schulz
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 27.1.1973
Premiere Duisburg: 4.3.1973

Der Belagerungszustand
von Milko Kelemen
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 10.3.1973

Manon Lescaut
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung:
Boguslaw Madey
Inszenierung: Dieter Bülter-Marell
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Jürgen Schulz
Premiere Duisburg: 3.4.1973
Premiere Düsseldorf: 15.4.1973

Saul
von Georg Friedrich Händel
Musikalische Leitung:
Hanns-Martin Schneidt
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 6.5.1973
Premiere Duisburg: 13.5.1973

Ballettabend
Jeux
Ballett von Claude Debussy
Musikalische Leitung:
Anton Illenberger
Bühnenbild: Heinz Mack
Kostümidee: Erich Walter/
Hans-Günter Willerscheidt
Choreografie: Erich Walter
–

Die Folterungen der Beatrice Cenci
Ballett von Gerhard Bohner
Musik von Gerald Humel
Musikalische Leitung:
Anton Illenberger
Bühnenbild: Ansgar Nierhoff
Kostüme: Silvia Strahammer
Choreografie: Gerhard Bohner
–

Der Dreispitz
Ballett von Manuel de Falla
Musikalische Leitung:
Anton Illenberger
Bühnenbild und Kostüme:
Pablo Picasso
Choreografie: Leonide Massine
Premiere Düsseldorf: 29.5.1973
Premiere Duisburg: 26.6.1973

Katja Kabanowa
von Leoš Janáček
Musikalische Leitung: Peter Schneider
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Jürgen Schulz
Premiere Düsseldorf: 29.6.1973
Premiere Duisburg: 13.3.1974

Spielzeit 1973/74

La Bohème
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Friedrich Petzold
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Jürgen Schulz
Premiere Duisburg: 9.9.1973
Premiere Düsseldorf: 7.10.1973

Lohengrin
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 15.9.1973
Premiere Duisburg: 20.10.1973

Die Sache Makropulos
von Leoš Janáček
Musikalische Leitung: Peter Schneider
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Liselotte Erler
Premiere Düsseldorf: 15.12.1973
Premiere Duisburg: 24.5.1975

La Cenerentola
von Gioacchino Rossini
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung, Bühnenbild und
Kostüme: Jean-Pierre Ponnelle
Chor: Jürgen Schulz
Premiere Duisburg: 9.1.1974
Premiere Düsseldorf: 17.3.1974

Ballettabend
Dornröschen
Ballett von Peter I. Tschaikowsky
Musikalische Leitung:
Boguslaw Madey
Inszenierung und Choreografie:
Erich Walter (nach Überlieferungen
von Marius Petipa)
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Werner Juhrke
Premiere Düsseldorf: 26.1.1974
Premiere Duisburg: 9.2.1974

Andrea Chénier
von Umberto Giordano
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 22.2.1974
Premiere Duisburg: 7.4.1974

Wozzeck
von Alban Berg
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Jürgen Schulz
Premiere Düsseldorf: 4.5.1974
Premiere Duisburg: 12.3.1975

Die Kluge
von Carl Orff
–
Carmina Burana
von Carl Orff
Musikalische Leitung:
Mathias Kuntzsch/Friedemann Layer
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild und Kostüme: Ruodi Barth
Chor: Rudolf Staude
Pantomime: Günter Titt
Premiere Duisburg: 18.5.1974
Premiere Düsseldorf: 9.6.1974

Der Liebestrank
von Gaëtano Donizetti
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Inszenierung: Dieter Bülter-Marell
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 30.6.1974
Premiere Duisburg: 14.7.1974

Ballettabend
Pulcinella
Ballett von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung:
Boguslaw Madey/Robert Schaub
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Horst Jäger
Choreografie: Erich Walter
–
Dritte Sinfonie
Ballett von Erich Walter
Musik von Alexander Skrjabin
Musikalische Leitung:
Boguslaw Madey/Robert Schaub
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Jan Skalicky
Choreografie: Erich Walter
–
Der grüne Tisch
Ballett von Kurt Joos
Musik von F.A. Cohen
Ausstattung: Hein Heckroth
Buch und Choreografie: Kurt Joos
Premiere Düsseldorf: 19.7.1974
Premiere Duisburg: 7.2.1976

Studio-Matinee des Opernballetts
Spotlight
Musik von William Walton
Choreografie: Norman Thomson
–
Viktorka
Musik von Zbynek Vostrak
Choreografie: Ruzena Mazalova
–
Le Renard
Ballett von Igor Strawinsky
Choreografie: Gise Furtwängler
Raum und Kostüme: Gerda Zientek
Premiere Duisburg: 30.6.1974
Premiere Düsseldorf: 27.10.1974

Spielzeit 1974/75

Don Giovanni
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Winfried Maczewski
Premiere Duisburg: 26.9.1974
Premiere Düsseldorf: 3.11.1974

Die neugierigen Frauen
von Ermanno Wolf-Ferrari
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer
Inszenierung: Friedrich Petzold
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Premiere Duisburg: 25.10.1974
Premiere Düsseldorf: 13.4.1975

Der Tod in Venedig
von Benjamin Britten
(Westdeutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung: Günther Wich
Szenische Realisierung:
Georg Reinhardt/Erich Walter/
Heinrich Wendel/Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 30.11.1974

Kiss me, Kate
von Cole Porter
Dirigent und Arrangements:
Edgar Bredow
Inszenierung: Kurt Pscherer
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Winfried Maczewski
Choreografie: William Milié
Premiere Duisburg: 7.12.1974
Premiere Düsseldorf: 21.12.1974

Turandot
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Dieter Bülter-Marell
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Werner Juhrke
Chor: Rudolf Staude
Pantomime: Günter Titt
Premiere Duisburg: 11.1.1975
Premiere Düsseldorf: 22.3.1975

Ballettabend
Hommage à Albinoni
Ballett von Erich Walter
Musik von Tommaso Albinoni
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer
–
Der hölzerne Prinz
Ballett von Béla Bartók
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 25.1.1975
Premiere Duisburg 14.2.1975

Rusalka
von Antonin Dvořak
Musikalische Leitung:
Peter Schneider/Friedemann Layer
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 22.2.1975
Premiere Duisburg: 16.1.1976

Le Comte Ory (Graf Ory)
von Gioacchino Rossini
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung, Bühnenbild und
Kostüme: Jean-Pierre Ponnelle
Chor: Winfried Maczewski
Premiere Düsseldorf: 4.5.1975
Premiere Duisburg: 17.7.1975

Tannhäuser
von Richard Wagner
Musikalische Leitung:
Günther Wich/Peter Schneider
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 28.6.1975
Premiere Duisburg: 12.12.1975

Ballettabend
Klaviertrio
Ballett von Erich Walter
Musik von Ludwig van Beethoven
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Jan Skalicky
Choreografie: Erich Walter
–
Septet Extra
Ballett von Hans van Manen
Musik von Camille Saint-Saëns
Bühnenbild und Kostüme:
Jean-Paul Vroom
Choreografie: Hans van Manen
–
Symphonie fantastique
Ballett von Erich Walter
Musik von Hector Berlioz
Musikalische Leitung: Peter Schneider
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Jan Skalicky
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 16.7.1975

Spielzeit 1975/76

Falstaff
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung:
Jacques Delacôte/Alberto Erede
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Tanz: Erich Walter
Premiere Duisburg: 28.9.1975
Premiere Düsseldorf: 26.10.1975

Ballettabend
Opus 1
Ballett von John Cranko
Musik von Anton Webern
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Choreografie: John Cranko
–
Streichquartett Nr.1
Ballett von Erich Walter
Musik von Leoš Janáček
Choreografie: Erich Walter
–
Josephslegende
Ballett von Richard Strauss
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Jan Skalicky
Choreografie: Erich Walter
Premiere Duisburg: 15.11.1975
Premiere Düsseldorf: 22.1.1976

Tristan und Isolde
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Winfried Maczewski
Premiere Düsseldorf: 30.11.1975

Capriccio
von Richard Strauss
Musikalische Leitung:
Günther Wich/Robert Schaub
Inszenierung: Dieter Bülter-Marell
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Tanz: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 25.12.1975
Premiere Duisburg: 17.4.1976

Lucia di Lammermoor
von Gaëtano Donizetti
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 13.2.1976
Premiere Duisburg: 13.5.1976

Così fan tutte
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung:
Günther Wich/Friedemann Layer
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Winfried Maczewski
Premiere Duisburg: 13.3.1976
Premiere Düsseldorf: 1.7.1976

Die Ausflüge des Herrn Brouček
von Leoš Janáček
Musikalische Leitung: Peter Schneider
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 27.3.1976

Rigoletto
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung und Bühnenbild:
Jean-Pierre Ponnelle
Kostüme: Martin Schlumpf
Chor: Winfried Maczewski
Premiere Düsseldorf: 30.4.1976
Premiere Duisburg: 6.6.1976

Ballettabend
Die Steinerne Blume
Ballett von Sergej Prokofjew
Musikalische Leitung:
Peter Schneider/Friedemann Layer
Inszenierung und Choreografie:
Erich Walter
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Premiere Düsseldorf: 22.5.1976
Premiere Duisburg: 20.10.1976

Don Pasquale
von Gaëtano Donizetti
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer
Inszenierung: Boleslaw Barlog
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Winfried Maczewski
Premiere Düsseldorf: 12.6.1976
Premiere Duisburg: 24.9.1976

Spielzeit 1976/77

La Traviata
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung:
Jacques Delacôte
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Tanz: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 2.10.1976
Premiere Duisburg: 17.11.1976

Die verkaufte Braut
von Bedřich Smetana
Musikalische Leitung:
Jiri Kout/Friedemann Layer
Inszenierung: Hans Hartleb
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Martin Schlumpf
Chor: Winfried Maczewski
Choreografie: Ruzena Mazalova
Premiere Düsseldorf: 31.10.1976
Premiere Duisburg: 29.1.1977

Il barbiere di Siviglia
von Gioacchino Rossini
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung, Bühnenbild und
Kostüme: Jean-Pierre Ponnelle
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 4.12.1976
Premiere Duisburg: 20.2.1977

Pique Dame
von Peter I. Tschaikowsky
Musikalische Leitung: Jacek Kasprzyk
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Winfried Maczewski
Premiere Duisburg: 30.12.1976
Premiere Düsseldorf: 17.6.1977

Ballettabend
Divertimento für Streichorchester
Ballett von Erich Walter
Musik von Béla Bartók
Musikalische Leitung: Robert Schaub
–
Cellokonzert h-moll
Ballett von Erich Walter
Musik von Antonin Dvořak
Musikalische Leitung: Robert Schaub
–
Musik für Saiteninstrumente,
Schlagzeug und Celesta
Ballett von Erich Walter
Musik von Béla Bartók
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 20.1.1977
Premiere Duisburg: 6.6.1978

Palestrina
von Hans Pfitzner
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Helmut Jürgens
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 26.2.1977
Premiere Duisburg: 10.4.1977

Aus einem Totenhaus
von Leoš Janáček
Musikalische Leitung: Peter Schneider
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild und Kostüme: Ruodi Barth
Chor: Winfried Maczewski
Premiere Düsseldorf: 29.3.1977
Premiere Duisburg: 14.3.1978

Die Bettleroper
(The Beggar's Opera)
von John Gay/Benjamin Britten
Musikalische Leitung:
Peter Schneider/Friedemann Layer
Inszenierung: Günther Rennert
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Liselotte Erler
Premiere Düsseldorf: 29.4.1977
Premiere Duisburg: 10.11.1977

Ballettabend
Ballets romantiques
Ballette von Marius Petipa
und Michail Fokine
La Bayadère
(Szene: Königreich der Schatten)
Musik von Ludwig Minkus
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer
Kostüme nach A. Botscharow
Choreografie: Marius Petipa
–
Der Geist der Rose
Musik von Carl Maria von Weber
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer
Bühnenbild und Kostüme: Léon Bakst
Choreografie: Michail Fokine
–
Scheherazade (Pas de deux)
Musik von Nikolai Rimsky-Korssakow
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer
Bühnenbild und Kostüme
nach Léon Bakst
Choreografie: Michail Fokine
–
Der sterbende Schwan
Musik von Camille Saint-Saëns
Kostüm nach Léon Bakst
Choreografie: Michail Fokine
–
Les Sylphides
Musik von Frédéric Chopin
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer
Bühnenbild: Jürgen Dreier
Kostüme nach Léon Bakst
Choreografie: Michail Fokine
Premiere Duisburg: 27.5.1977
Premiere Düsseldorf: 26.6.1977

Cavalleria rusticana
von Pietro Mascagni
–
Pagliacci
von Ruggiero Leoncavallo
Musikalische Leitung: Héctor Urbón
Inszenierung: Dieter Bülter-Marell
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 29.6.1977
Premiere Düsseldorf: 13.7.1977

Matinee des Opernstudios
Il Trionfo dell'Onore
von Alessandro Scarlatti
Musikalische Leitung:
Wolfgang Trommer
Inszenierung: Georg Asagaroff
Bühnenbild und Kostüme:
Gerda Zientek
Premiere Duisburg: 5.6.1977
Premiere Düsseldorf: 18.12.1977

Spielzeit 1977/78

Orpheus in der Unterwelt
von Jacques Offenbach
Musikalische Leitung: Peter Schneider
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild und Kostüme: Ruodi Barth
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 23.9.1977
Premiere Duisburg: 3.2.1978

Ein Engel kommt nach Babylon
von Rudolf Kelterborn
(Deutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Winfried Maczewski
Premiere Duisburg: 28.9.1977
Premiere Düsseldorf: 5.4.1978

Carmen
von Georges Bizet
Musikalische Leitung:
Jacques Delacôte
Inszenierung: Peter Beauvais
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Martin Schlumpf
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Wolfgang Enck
Premiere Düsseldorf: 4.11.1977
Premiere Duisburg: 22.12.1977

Die Frau ohne Schatten
von Richard Strauss
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Nikolaus Lehnhoff
Bühnenbild und Kostüme:
Jörg Zimmermann
Chor: Winfried Maczewski
Premiere Düsseldorf: 10.12.1977

Ballettabend
La Sylphide
Ballett von August Bournonville
Musik von Herman von Løvenskjold
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer
Inszenierung und choreografische
Einstudierung:
Elsa Marianne von Rosen
Bühnenbild und Kostüme:
Allan Fridericia
Choreografie: August Bournonville
Premiere Duisburg: 12.1.1978
Premiere Düsseldorf: 19.2.1978

Il trovatore
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Martin Schlumpf
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 22.1.1978
Premiere Duisburg: 12.5.1978

Johanna auf dem Scheiterhaufen
von Arthur Honegger
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Gert Westphal
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Winfried Maczewski
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 18.3.1978

Die Entführung aus dem Serail
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung:
Peter Schneider/Adam Fischer
Inszenierung: Hans Hartleb
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Wolfgang Dünwald
Premiere Duisburg: 2.4.1978
Premiere Düsseldorf: 2.7.1978

Ballettabend
Kalevala
Ballett von Erich Walter
Musik von Jean Sibelius
Musikalische Leitung:
Günther Wich/Robert Schaub
Inszenierung und Choreografie:
Erich Walter
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Premiere Düsseldorf: 7.5.1978
Premiere Duisburg: 21.10.1978

Der Mond
von Carl Orff
Musikalische Leitung: Jiri Kout
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild und Kostüme: Ruodi Barth
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 17.6.1978
Premiere Duisburg: 7.9.1978

Spielzeit 1978/79

Die Hochzeit des Figaro
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Nikolaus Lehnhoff
Bühnenbild und Kostüme:
Michael Raffaelli
Chor: Winfried Maczewski
Tanz: Wolfgang Enck
Premiere Düsseldorf: 16.9.1978
Premiere Duisburg: 22.12.1978

Lear
von Aribert Reimann
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer
Inszenierung: Gert Westphal
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 30.9.1978

Das Kind und die Zauberwelt
(L'enfant et les sortilèges)
von Maurice Ravel
–
Die spanische Stunde
(L'heure espagnole)
von Maurice Ravel
Musikalische Leitung: Jiri Kout
Inszenierung: Otto Schenk
Bühnenbild:
Günther Schneider-Siemssen
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Winfried Maczewski
Tanz: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 11.11.1978
Premiere Duisburg: 2.3.1979

Un ballo in maschera
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung:
Jacques Delacôte
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Tanz: Erich Walter
Premiere Duisburg: 29.11.1978
Premiere Düsseldorf: 6.1.1979

Ballettabend
Erwartung
Ballett von Erich Walter
Musik von Arnold Schönberg
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer
Inszenierung und Choreografie:
Erich Walter
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Premiere Duisburg: 1.2.1979
Premiere Düsseldorf: 14.6.1979

Salome
von Richard Strauss
Musikalische Leitung:
Heinrich Hollreiser/Günther Wich
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Jörg Zimmermann
Kostüme: Liselotte Erler
Premiere Düsseldorf: 11.2.1979
Premiere Duisburg: 16.4.1979

Hoffmanns Erzählungen
von Jacques Offenbach
Musikalische Leitung:
Jiri Kout/Robert Schaub
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild und Kostüme: Ruodi Barth
Chor: Winfried Maczewski
Premiere Düsseldorf: 24.3.1979
Premiere Duisburg: 5.5.1979

Ballettabend
Sylvia
Ballett von Léo Delibes
Musikalische Leitung:
Heinz-Werner Faust
Inszenierung und Choreografie:
László Seregi
Bühnenbild: Gábor Forray
Kostüme: Tivadar Márk
Premiere Düsseldorf: 27.4.1979
Premiere Duisburg: 20.10.1979

Il turco in Italia
von Gioacchino Rossini
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung, Bühnenbild und
Kostüme: Jean-Pierre Ponnelle
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 31.5.1979
Premiere Duisburg: 16.2.1980

Orpheus und Eurydike
von Christoph Willibald Gluck
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung und Choreografie:
Erich Walter
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 23.6.1979
Premiere Düsseldorf: 26.6.1979

Spielzeit 1979/80

La Bohème
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Werner Düggelin
Bühnenbild: Jörg Zimmermann
Kostüme: Werner Juhrke
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 5.9.1979
Premiere Düsseldorf: 21.11.1979

Boris Godunow
von Modest Mussorgsky
Musikalische Leitung: Jiri Kout
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Ruzena Mazalova
Premiere Düsseldorf: 13.10. 1979
Premiere Duisburg: 18.5.1980

Der Wildschütz
von Albert Lortzing
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Martin Bober
Premiere Duisburg: 30.11.1979
Premiere Düsseldorf: 21.12.1979

Ballettabend
Fantaisies
Ballett von Erich Walter
Musik von Peter I. Tschaikowsky
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer/Jiri Kout
Inszenierung und Choreografie:
Erich Walter
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Premiere Duisburg: 28.1.1980
Premiere Düsseldorf: 22.3.1980

Boulevard Solitude
von Hans Werner Henze
Musikalische Leitung:
Günther Wich/Friedemann Layer
Inszenierung, Bühnenbild und
Kostüme: Jean-Pierre Ponnelle
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 2.2.1980
Premiere Duisburg: 13.3.1980

Fra Diavolo
von Daniel François Esprit Auber
Musikalische Leitung: Jiri Kout
Inszenierung: Otto Schenk
Bühnenbild:
Günther Schneider-Siemssen
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 1.3.1980
Premiere Duisburg: 30.4.1980

Nabucco
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Gert Westphal
Bühnenbild: Jörg Zimmermann
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 12.4.1980
Premiere Duisburg: 19.10.1980

Ariadne auf Naxos
von Richard Strauss
Musikalische Leitung: Günther Wich
Inszenierung: Ernst Poettgen
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Werner Juhrke
Premiere Düsseldorf: 8.5.1980
Premiere Duisburg: 4.6.1980

Der Spieler
von Sergej Prokofjew
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild und Kostüme: Ruodi Barth
Premiere Düsseldorf: 20.6.1980
Premiere Duisburg: 7.9.1980

Spielzeit 1980/81

Mathis der Maler
von Paul Hindemith
Musikalische Leitung:
Hiroshi Wakasugi
Szenische Realisierung:
Gert Westphal/Erich Walter
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 14.9.1980
Premiere Duisburg: 17.12.1980

Così fan tutte
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer/Günther Wich
Inszenierung: Otto Schenk
Bühnenbild und Kostüme:
Rolf Langenfass
Chor: Martin Bober
Premiere Düsseldorf: 8.11.1980
Premiere Duisburg: 10.3.1981

Ballettabend
American Choreographers –
Butler, Tedley, de Mille
Fall River Legend
Ballett von Agnes de Mille
Musik von Morton Gould
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Bühnenbild: Oliver Smith
Kostüme: Stanley Simmons
Choreografie: Agnes de Mille
–
Sphinx
Ballett von Glen Tetley
Musik von Bohuslav Martinů
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Bühnenbild: Rouben Ter-Arutunian
Kostüme: Willa Kim
Choreografie: Glen Tetley
–
Dawns and Dusks
Ballett von John Butler
nach Musik von Alun Hoddinot
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Bühnenbild und Kostüme: Ilia Riska
Choreografie: John Butler
Premiere Duisburg: 3.12.1980
Premiere Düsseldorf: 21.12.1980

Elektra
von Richard Strauss
Musikalische Leitung:
Hiroshi Wakasugi
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 8.1.1981
Premiere Düsseldorf: 14.2.1981

Pelléas et Mélisande
von Claude Debussy
Musikalische Leitung:
Bernhard Klee/Lawrence Foster
Inszenierung, Bühnenbild und
Kostüme: Jean-Pierre Ponnelle
Premiere Düsseldorf: 1.2.1981
Premiere Duisburg: 18.6.1981

Matinee
Junge Choreographen
Opus III
Musik von Ludwig van Beethoven
Choreografie: Gerardo Pacheco
–
La Diva
Musik von Giovanni Bottesini
Choreografie: Wolfgang Enck
–
Sechste Sinfonie
Musik von Dimitri Schostakowitsch
Choreografie: Istvan Herczog
Premiere Düsseldorf: 15.3.1981
Premiere Duisburg: 12.4.1981

Simone Boccanegra
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung:
Alberto Erede/Robert Schaub
Inszenierung: Ernst Poettgen
Bühnenbild und Kostüme:
Günter Walbeck
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 2.4.1981
Premiere Duisburg: 27.3.1982

Gespräche der Karmeliterinnen
von Francis Poulenc
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung:
Heinz Lukas-Kindermann
Bühnenbild: Wolf Wanninger
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Martin Bober
Premiere Duisburg: 30.4.1981
Premiere Düsseldorf: 27.6.1981

Ballettabend
Undine
Ballett von Hans Werner Henze
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Bühnenbild: Jürgen Dreier
Kostüme: Gabriele Frey
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 9.5.1981
Premiere Duisburg: 9.7.1981

Angélique (Angelika)
von Jacques Ibert
–

Les Mamelles de Tirésias
(Die Brüste des Teiresias)
von Francis Poulenc
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer/Neil Varon
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild und Kostüme:
Ruodi Barth
Chor: Martin Bober
Premiere Düsseldorf: 17.7.1981
Premiere Duisburg: 30.9.1981

Spielzeit 1981/82

Griechische Passion
von Bohuslav Martinů
Musikalische Leitung: Jiri Kout
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 15.10.1981
Premiere Duisburg: 25.4.1982

Manon Lescaut
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung: Jiri Kout
Inszenierung: Erhard Fischer
Bühnenbild: Roland Aeschlimann
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 12.11.1981
Premiere Düsseldorf: 16.1.1982

Der Rosenkavalier
von Richard Strauss
Musikalische Leitung:
HiroshiWakasugi/Jiri Kout
Inszenierung: Otto Schenk
Bühnenbild: Bert Kistner
Kostüme: Gabriele Frey
Chor: Martin Bober
Premiere Düsseldorf: 13.12.1981
Premiere Duisburg: 16.6.1982

Ballettabend
Giselle
Ballett von Adolphe Adam
Musikalische Leitung: Robert Schaub
Inszenierung: Erich Walter
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Jan Skalicky
Choreografie:
Ruzena Mazalova/Erich Walter
Premiere Duisburg: 24.1.1982
Premiere Düsseldorf: 6.2.1982

Elegie für junge Liebende
von Hans Werner Henze
Musikalische Leitung: Neil Varon
Inszenierung: Gert Westphal
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Liselotte Erler
Premiere Duisburg: 28.2.1982
Premiere Düsseldorf: 2.5.1982

Otello
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung:
Heinz Lukas-Kindermann
Bühnenbild: Wolf Wanninger
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Martin Bober
Premiere Düsseldorf: 13.3.1982
Premiere Duisburg: 18.11.1982

Ballettabend
Poème visuel
Ballett von Erich Walter
Symphonie Nr. 4
Musik von Jean Sibelius
–
Le Martyre de Saint-Sébastien
Musik von Claude Debussy
–
Chacun sa Chimère
Musik von Aribert Reimann
(Uraufführung)
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer/Neil Varon
Inszenierung und Choreografie:
Erich Walter
Bühnenbild: Gotthard Graubner
Kostüme: Liselotte Erler
Premiere: Düsseldorf 17.4.1982
Premiere Duisburg: 2.7.1982

Rappresentazione
di anima e di corpo
von Emilio de Cavalieri
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer/Robert Schaub
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild:
Heinrich Wendel/Gerda Zientek
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 30.5.1982
Premiere Duisburg: 10.11.1983

Die Zauberflöte
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung:
Hiroshi Wakasugi/Lawrence Foster
Inszenierung: Leopold Lindtberg
Bühnenbild und Kostüme:
Rolf Langenfass
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 11.7.1982
Premiere Duisburg: 22.12.1982

Spielzeit 1982/83

Jenufa
von Leoš Janáček
Musikalische Leitung: Jiri Kout
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Liselotte Erler
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 24.9.1982
Premiere Düsseldorf: 7.1.1983

Le nozze di Figaro
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung:
Hiroshi Wakasugi/Jiri Kout
Inszenierung: Werner Düggelin
Bühnenbild und Kostüme:
Jorge Villarreal
Chor: Martin Bober
Tanz: Claire Rothe
Premiere Düsseldorf: 21.10.1982
Premiere Duisburg: 11.2.1983

Die Fledermaus
von Johann Strauß
Musikalische Leitung:
Hiroshi Wakasugi/Yoram David
Inszenierung: Otto Schenk
Bühnenbild:
Günther Schneider-Siemssen
Kostüme: Rolf Langenfass
Chor: Martin Bober
Tanz: Gerlinde Dill
Premiere Düsseldorf: 10.12.1982
Premiere Duisburg: 9.3.1983

Ballettabend
Orpheus
Ballett von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung: Neil Varon
Bühnenbild: Jürgen Dreier
Kostüme: Liselotte Erler
Choreografie: Erich Walter
–
Apollon Musagète
Ballett von George Balanchine
Musik von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung: Neil Varon
Choreografie: George Balanchine
–
Petruschka
Ballett von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung: Neil Varon
Bühnenbild: Jorge Villarreal
Kostüme: Gerda Zientek
Choreografie: Erich Walter
Premiere Duisburg: 29.1.1983
Premiere Düsseldorf: 18.3.1983

La forza del destino
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung:
Heinz Lukas-Kindermann
Bühnenbild und Kostüme:
Jorge Villarreal
Chor: Rudolf Staude
Tanz: Claire Rothe
Premiere Düsseldorf: 26.2.1983
Premiere Duisburg: 28.4.1983

Lady Macbeth von Mzensk
von Dimitri Schostakowitsch
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Lieselotte Erler
Chor: Martin Bober
Premiere Duisburg: 8.4.1983
Premiere Düsseldorf: 16.6.1983

L'infedeltà delusa
(Untreue lohnt nicht)
von Joseph Haydn
Musikalische Leitung:
Neil Varon/Yoram David
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Inge Diettrich
Premiere Düsseldorf: 16.4.1983
Premiere Duisburg: 25.6.1983

Matinee des Opernstudios
Der verliebte Bruder
von Giovanni Battista Pergolesi
Musikalische Leitung:
Heinz-Werner Faust
Inszenierung: Ulrich Rapp
Bühnenbild und Kostüme:
Gerda Zientek
Premiere Düsseldorf: 8.5.1983
Premiere Duisburg: 10.9.1983

Jephta
von Georg Friedrich Händel
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer
Inszenierung:
Heinz Lukas-Kindermann
Bühnenbild und Kostüme:
Gerda Zientek
Chor: Rudolf Staude/Martin Bober
Premiere Düsseldorf: 1.6.1983
Premiere Duisburg: 19.10.1983

Ballettabend
Sinfonietta giocosa
Ballett von Istvan Herczog
Musik von Bohuslav Martinů
Musikalische Leitung:
Robert Schaub/Neil Varon
Raum und Kostüme: Gerda Zientek
Choreografie: Istvan Herczog
–
Scotch Symphony
Ballett von George Balanchine
Musik von Felix
Mendelssohn-Bartholdy
Musikalische Leitung:
Robert Schaub/Neil Varon
Bühnenbild: Gerda Zientek
Kostüme nach Karinska und Ffolkes
Choreografie: George Balanchine
–
Symphonie in D
Ballett von Jiri Kylian
Musik von Joseph Haydn
Musikalische Leitung:
Robert Schaub/Neil Varon
Bühnenbild und Kostüme:
Tom Schenk
Choreografie: Jiri Kylian
Premiere Düsseldorf: 2.7.1983
Premiere Duisburg: 4.12.1983

Spielzeit 1983/84

Die Meistersinger von Nürnberg
von Richard Wagner
Musikalische Leitung:
Hiroshi Wakasugi
Inszenierung:
Heinz Lukas-Kindermann
Bühnenbild:
Günther Schneider-Siemssen
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 25.9.1983
Premiere Düsseldorf: 11.3.1984

Il matrimonio segreto
von Domenico Cimarosa
Musikalische Leitung:
Yoram David/Robert Schaub
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild und Kostüme:
Jorge Villarreal
Premiere Düsseldorf: 15.10.1983
Premiere Duisburg: 4.1.1984

L'elisir d'amore
von Gaëtano Donizetti
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Inszenierung: Otto Schenk
Bühnenbild: Bert Kistner
Kostüme: Gabriele Frey
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 10.12.1983
Premiere Duisburg: 1.2.1984

Die verkaufte Braut
von Bedřich Smetana
Musikalische Leitung: Jiri Kout
Inszenierung: Hans Hartleb
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Martin Schlumpf
Chor: Rudolf Staude
Choreografie:
Ruzena Mazalova/Claire Rothe
Premiere Düsseldorf: 12.1.1984
Premiere Duisburg: 21.4.1984

Ballettabend
Schwanensee
Ballett von Peter I. Tschaikowsky
Musikalische Leitung:
Robert Schaub/Davor Krnjak
Inszenierung: Erich Walter
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Choreografie:
Ruzena Mazalova/Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 17.2.1984
Premiere Duisburg: 27.10.1984

Eugen Onegin
von Peter I. Tschaikowsky
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer/Yoram David
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild und Kostüme: Ruodi Barth
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Claire Rothe
Premiere Duisburg: 29.3.1984
Premiere Düsseldorf: 25.5.1984

Ballettabend
Serenade
Ballett von Georges Balanchine
Musik von Peter I. Tschaikowsky
Musikalische Leitung: Yoram David
Kostüme nach Barbara Karinska
Choreografie: George Balanchine
–
Concerto Barocco
Ballett von George Balanchine
Musik von Johann Sebastian Bach
Musikalische Leitung: Yoram David
Choreografie: George Balanchine
–
Dritte Symphonie
Ballett von Istvan Herczog
Musik von Johannes Brahms
Musikalische Leitung: Yoram David
Bühnenbild: Gerda Zientek
Choreografie: Istvan Herczog
Premiere Düsseldorf: 6.4.1984

Tosca
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung:
Neil Varon/Jiri Kout
Inszenierung:
Bohumil Herlischka/Perry S.White
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Michael Goden
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 5.5.1984
Premiere Duisburg: 9.6.1984

Don Giovanni
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung:
Hiroshi Wakasugi/Peter Erckens
Inszenierung:
Heinz Lukas-Kindermann
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Gerda Zientek
Chor: Wolfgang Dünwald
Premiere Düsseldorf: 21.6.1984
Premiere Duisburg: 29.8.1984

Spielzeit 1984/85

Carmen
von Georges Bizet
Musikalische Leitung: Jiri Kout
Inszenierung: Gian-Carlo del Monaco
Bühnenbild und Kostüme:
Dominik Hartmann
Chor: Rudolf Staude
Tanz-Pantomime: Claire Rothe
Premiere Düsseldorf: 22.9.1984
Premiere Duisburg: 26.2.1985

Lulu
von Alban Berg
Musikalische Leitung:
Hiroshi Wakasugi
Inszenierung: Werner Düggelin
Bühnenbild und Kostüme: Ruodi Barth
Premiere Düsseldorf: 13.10.1984
Premiere Duisburg: 4.1.1985

Die Kluge
von Carl Orff
Musikalische Leitung: Peter Erckens
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild und Kostüme:
Gerda Zientek
Pantomime: Claire Rothe
–
Gianni Schicchi
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung: Peter Erckens
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Premiere Duisburg: 22.11.1984
Premiere Düsseldorf: 22.12.1984

Andrea Chénier
von Umberto Giordano
Musikalische Leitung:
Alberto Erede/Neil Varon
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf:1.12.1984
Premiere Duisburg: 11.12.1985

Zar und Zimmermann
von Albert Lortzing
Musikalische Leitung: Neil Varon
Inszenierung: Ulrich Rapp
Bühnenbild: Gerda Zientek
Kostüme: Hermann Soherr/
Edith Szewczuk
Chor: Wolfgang M. Sieben
Tanz: Ruzena Mazalova/Claire Rothe
Premiere Duisburg: 15.12.1984
Premiere Düsseldorf: 26.1.1985

Ballettabend
Tänze aus Galanta
Ballett von Istvan Herczog
Musik von Zoltan Kodály
Musikalische Leitung:
Peter Erckens/Neil Varon
Kostüme: Gerda Zientek
Choreografie: Istvan Herczog
–
Rückkehr ins fremde Land
Ballett von Jiri Kylian
Musik von Leoš Janaček
Musikalische Leitung:
Peter Erckens/Neil Varon
Bühnenbild und Kostüme: Jiri Kylian
Choreografie: Jiri Kylian
–
Prélude à l'après-midi d'un faune
Ballett von Vaslaw Nijinsky
Musik von Claude Debussy
Musikalische Leitung:
Peter Erckens/Neil Varon
Raum und Licht: Paolo Bortoluzzi
Choreografie: Milorad Miskovitch
–
La mer
Ballett von Roland Petit
Musik von Claude Debussy
Musikalische Leitung:
Peter Erckens/Neil Varon
Kostüme: Denise Fougerolle
Choreografie: Roland Petit
Premiere Duisburg: 29.1.1985
Premiere Düsseldorf: 20.6.1985

Der Freischütz
von Carl Maria von Weber
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer/Peter Erckens
Inszenierung: Otto Schenk
Bühnenbild:
Günther Schneider-Siemssen
Kostüme: Gerda Zientek
Chor: Wolfgang M. Sieben
Premiere Düsseldorf: 15.2.1985
Premiere Duisburg: 15.6.1985

Ballettabend
La fille mal gardée
Ballett von Jean Dauberval
Musik von L.J.F. Hérold
und P.L. Hertel
Musikalische Leitung: Davor Krnjak
Inszenierung und Choreografie:
Heinz Spoerli
Bühnenbild: Jorge Villarreal
Kostüme: Heinz Berner
Premiere Düsseldorf: 31.3.1985
Premiere Duisburg: 10.10.1985

Die Wiedertäufer
von Alexander Goehr
(Uraufführung)
Musikalische Leitung:
Hiroshi Wakasugi
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild und Kostüme: Ruodi Barth
Chor: Rudolf Staude
Pantomime: Günter Titt
Premiere Duisburg: 19.4.1985
Premiere Düsseldorf: 8.5.1985

Un ballo in maschera
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung:
Alberto Erede/Peter Erckens
Inszenierung: Ernst Poettgen
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Gerda Zientek
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Claire Rothe
Premiere Düsseldorf: 1.6.1985
Premiere Duisburg: 1.11.1985

Spielzeit 1985/86

La Traviata
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung:
Alberto Erede/Neil Varon
Inszenierung: Werner Düggelin
Bühnenbild: Jörg Zimmermann
Kostüme: Gerda Zientek
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 14.9.1985
Premiere Duisburg: 7.2.1986

Die schweigsame Frau
von Richard Strauss
Musikalische Leitung:
Hiroshi Wakasugi
Inszenierung: Günter Roth
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Wolfgang Dünwald
Premiere Duisburg: 22.9.1985
Premiere Düsseldorf: 7.12.1985

Romeo und Julia auf dem Dorfe
von Frederick Delius
Musikalische Leitung:
Christian Thielemann
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild und Kostüme: Ruodi Barth
Chor: Wolfgang M. Sieben
Premiere Düsseldorf: 18.10.1985

Ballettabend
Romeo und Julia
Ballett von Sergej Prokofjew
Musikalische Leitung:
Christian Thielemann
Inszenierung und Choreografie:
Erich Walter
Bühnenbild: Jorge Villarreal
Kostüme: Gerda Zientek
Premiere Duisburg: 9.1.1986
Premiere Düsseldorf: 22.2.1986

Penthesilea
von Othmar Schoeck
Musikalische Leitung: Peter Erckens
Inszenierung: Werner Düggelin
Bühnenbild und Kostüme:
Wolfgang Mai
Chor: Wolfgang M. Sieben
Premiere Düsseldorf: 25.1.1986
Premiere Duisburg: 4.4.1986

Manon
von Jules Massenet
Musikalische Leitung:
Friedemann Layer/Neil Varon
Inszenierung: Otto Schenk
Bühnenbild und Kostüme:
Jorge Villarreal
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 25.4.1986
Premiere Duisburg: 10.7.1986

Ballettabend
Coppélia
Ballett von Léo Delibes
Musikalische Leitung: Davor Krnjak
Inszenierung und Choreografie:
Heinz Spoerli
Bühnenbild: Heinz Balthes
Kostüme: Marie-Louise Walek
Premiere Düsseldorf: 21.5.1986
Premiere Duisburg: 12.10.1986

Schicksal
von Leoš Janáček
Musikalische Leitung: Jiri Kout
Inszenierung: Bohumil Herlischka
Bühnenbild und Kostüme: Ruodi Barth
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 19.6.1986
Premiere Düsseldorf: 27.6.1986

La fedeltà premiata
von Joseph Haydn
Musikalische Leitung:
Christian Thielemann/Peter Erckens
Inszenierung: Ernst Poettgen
Bühnenbild: Heinz Balthes
Kostüme: José-Manuel Vazquez
Chor: Wolfgang M. Sieben
Tanz: Claire Rothe
Premiere Düsseldorf: 20.7.1986
Premiere Duisburg: 30.12.1986

Zyklen

Schöpfer der Neuen Musik
Düsseldorf/Duisburg 17.-24. Juni 1966

Opern
Albert Herring
Der Gefangene/Hiob
Pelléas und Mélisande
Cardillac
Judith
Die Liebe zu den drei Orangen
Oedipus rex

Ballett
Streichquartett Nr. 1
Katalyse
Der Feuervogel
Petruschka
Der Kuss der Fee

Düsseldorf
18.-28. April 1972

Opern
Lulu
Odysseus
Cardillac
Moses und Aron
The Rake's Progress
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny
Die Soldaten

Ballett
Keep Going
Romeo und Julia
Pelléas und Mélisande
Le Sacre du Printemps
Apollon Musagète

Mozart-Zyklen
Düsseldorf 21.-27. Januar 1970
Duisburg 5.-14. April 1970
Idomeneo
Die Entführung aus dem Serail
Die Hochzeit des Figaro
Don Giovanni
Così fan tutte
Titus
Die Zauberflöte
Düsseldorf 23.-30. Oktober 1971
Duisburg 3.-10. April 1972
Mitridate, Re di Ponto
Idomeneo
Die Entführung aus dem Serail
Die Hochzeit des Figaro
Don Giovanni
Così fan tutte
Titus
Die Zauberflöte

Düsseldorf 25. Februar-3. März 1985
Duisburg 21.-26. April 1986
Die Entführung aus dem Serail
Die Hochzeit des Figaro
Don Giovanni
Così fan tutte
Die Zauberflöte

Der Ring des Nibelungen
Musikalische Leitung:
Günther Wich/Arnold Quennet/
Peter Schneider
Inszenierung: Georg Reinhardt
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel

Heiteres Musiktheater
Duisburg 19.-28. Dezember 1972
Düsseldorf 26. März-4. April 1973
L'Ormindo
L'Infedeltà delusa
My fair Lady
Zar und Zimmermann
Die Entführung aus dem Serail
Die Hochzeit des Figaro
Così fan tutte
Die lustigen Weiber von Windsor
Die Italienerin in Algier
Der Barbier von Sevilla
Die verkaufte Braut

Strauss-Zyklus
Düsseldorf 1.-9. Januar 1973
Duisburg 20. Juni-5. Juli 1974
Salome
Elektra
Der Rosenkavalier
Ariadne auf Naxos
Arabella
Die schweigsame Frau

Puccini-Zyklus
Düsseldorf 16.-26. April 1975
Duisburg 3.-11. Januar 1977
Manon Lescaut
La Bohème
Tosca
Madame Butterfly
Gianni Schicchi
Der Mantel
Turandot

Wagner-Zyklus
Düsseldorf 17. April-30. Mai 1977
Der fliegende Holländer
Tannhäuser
Lohengrin
Tristan und Isolde
Die Meistersinger von Nürnberg
Das Rheingold
Die Walküre
Siegfried
Götterdämmerung
Parsifal

Janáček-Zyklus
Düsseldorf 26. November-
4. Dezember 1977
Jenufa
Die Ausflüge des Herrn Broucek
Katja Kabanowa
Das schlaue Füchslein
Die Sache Makropulos
Aus einem Totenhaus

Rossini-Zyklus
Düsseldorf 29. November-
9. Dezember 1979
Duisburg 4.-10. November 1980
Die Italienerin in Algier
Der Türke in Italien
Der Barbier von Sevilla
La Cenerentola
Graf Ory

Religiöses Musiktheater
Düsseldorf 24. Oktober-
18. November 1981
Mathis der Maler
Johanna auf dem Scheiterhaufen
Griechische Passion
Palestrina
Gespräche der Karmeliterinnen
Parsifal

Musiktheater im XX. Jahrhundert
Düsseldorf und Duisburg
14. März- 9. Mai 1982
–
Wozzeck
Pelléas und Mélisande
Boulevard Solitude
Undine (Ballett)
Elegie für junge Liebende
Mathis der Maler
Johanna auf dem Scheiterhaufen
Ein Engel kommt nach Babylon
Griechische Passion
Der Spieler
Die spanische Stunde
Das Kind und die Zauberwelt
Lear
Moses und Aron
Salome
Elektra
Ariadne auf Naxos

Ballett-Tage
Düsseldorf
14.-30. Oktober 1973
Schwanensee
Les Biches/Squares/
Der Tod und das Mädchen
Romeo und Julia
Giselle
Der wunderbare Mandarin/
Große Fuge/Daphnis und Chloë
Gastspiel „Nederlands Dans Theater“
L'Orfeo
Klavierkonzert Nr. 2/Apollon
Musagète/ Pelléas und Mélisande
Jeux/Die Folterungen der Beatrice
Cenci/Der Dreispitz
Gastspiel „Ballett Rambert London“
Gastspiel „Tanz-Forum Köln“
Die vier Jahreszeiten/
Le Sacre du Printemps

Duisburg
11.-27. April 1975
Dornröschen
Romeo und Julia
Gastspiel „Nederlands Dans Theater“
Gastspiel „Tanztheater Darmstadt“
Giselle
Jeux/Die Folterungen der Beatrice
Cenci/Der Dreispitz
L'Orfeo
Schwanensee
Die vier Jahreszeiten/
Le Sacre du Printemps
Hommage à Albinoni/
Der hölzerne Prinz

Düsseldorf
7.-16. März 1976
Giselle
Pulcinella/Dritte Symphonie/
Der grüne Tisch
Hommage à Albinoni/
Der hölzerne Prinz
Klaviertrio/Septet extra/
Symphonie phantastique
L'Orfeo
Gastspiel „Stuttgarter Ballett“
Romeo und Julia
Opus 1/Streichquartett Nr.1/
Josephslegende
Der wunderbare Mandarin/
Squares/Der Tod und das Mädchen

Duisburg
4.-10. Juli 1977
Dornröschen
Schwanensee
Die Steinerne Blume
L'Orfeo
Gastspiel „Ballett der Bayerischen
Staatsoper München“

Düsseldorf
2.-10. Dezember 1978
Giselle
Gastspiel „Stuttgarter Ballett“
Der Tod und das Mädchen/
Josephslegende
Romeo und Julia
La Sylphide
Divertimento für
Streichorchester/Cellokonzert/
Musik für Saiteninstrumente,
Schlagzeug und Celesta
L'Orfeo
Kalevala

Duisburg
17.-25. Juni 1980
Fantaisies
Romeo und Julia
Kalevala
L'Orfeo
Sylvia
Schwanensee
Gastspiel „Niederländisches
Nationalballett“

Düsseldorf
12.-23. Mai 1981
Schwanensee
Undine
Die vier Jahreszeiten/
Le Sacre du Printemps
American Choreographers
Squares/Streichquartett Nr.1/
Der wunderbare Mandarin
Fantaisies
Gastspiel „The National Ballet
of Canada“
Duisburg 16.-22. Mai 1982
Squares/Streichquartett Nr.1/
Der wunderbare Mandarin
Kalevala
Gastspiel „Tanz-Forum Köln“
La Sylphide
Giselle
Düsseldorf 21.-29. Mai 1983
Giselle
L'Orfeo
Sylvia
Fantaisies
Poème visuel
Strawinsky-Abend: Orpheus/
Apollon Musagète/Petruschka
Die vier Jahreszeiten/
Le Sacre du Printemps

Duisburg
4.-9. Dezember 1983
Sinfonietta giocosa/
Scotch Symphony/Symphonie in D
Giselle
Strawinsky-Abend: Orpheus/
Apollon Musagète/Petruschka
Sylvia
Fantaisies

Düsseldorf
18.-25. November 1984
Fantaisies
Die vier Jahreszeiten/
Le Sacre du Printemps
Sinfonietta giocosa/
Scotch Symphony/Symphonie in D
Strawinsky-Abend: Orpheus/
Apollon Musagète/Petruschka
Schwanensee
Balletts romantiques: La Bayadère
(Szene)/Der Geist der Rose/
Scheherazade (Pas de deux)/
Les Sylphides
Gala-Abend

Duisburg
1.-6. Dezember 1985
Schwanensee
Fantaisies
La fille mal gardée
Der Tod und das Mädchen/
Le Sacre du Printemps
Tänze aus Galanta/Rückkehr ins
fremde Land/Prélude à l'après-midi
d'un faune/La mer
Gala-Abend

Gastspiele

1964/65

Luxemburg
L'infedeltà delusa

1965/66

Gent „Flandern Festival“
Elektra
–
Recklinghausen
Ballett: Fräulein Julie/Katalyse/
Don Juan
Der Troubadour
–
Nijmegen
Der Troubadour
Ballett: Der Kuss der Fee/
Der Zweikampf/Don Juan

1966/67

Gent „Flandern Festival“
Die Liebe zu den drei Orangen
–
Recklinghausen
Die vier Grobiane
Ballett: Die vier
Temperamente/Streichquartett
Nr. 1/Petruschka
Don Carlos

Nijmegen
Die Krönung der Poppea
Don Pasquale

Wolfsburg
Ballett: Die vier
Temperamente/Streichquartett
Nr. 1/Serenade/Der Zweikampf

Schwetzingen „Festspiele“
L'infedeltà delusa

Bergen „Internationales
Norwegen-Festival“
L'infedeltà delusa

Kiel „Kieler Woche“
Die Krönung der Poppea

1967/68

Gent „Flandern Festival“
Die Krönung der Poppea
–

Recklinghausen
Rigoletto
La Bohème
Der Freischütz
Ballett: Cinderella
–
Nijmegen
Orpheus in der Unterwelt
Ballett: L'Orfeo
Die Entführung aus dem Serail
–
Leverkusen
Ballett:
Die vier Temperamente/
Streichquartett Nr. 1/
Der Zweikampf
–
Lissabon
Titus
–
Den Haag „Holland Festival"
Moses und Aron
–
Amsterdam „Holland Festival"
Moses und Aron
–
Recklinghausen „Ruhrfestspiele"
Moses und Aron

1968/69

Gent „Flandern Festival"
Der Gefangene/Hiob
–
Südamerika Ballett-Tournee
Bogotà
L'Orfeo
Cinderella
Frühlingssonate
Pas de deux
Streichquartett Nr.1
Don Juan
–
Quito
L'Orfeo
–
Guayaquil
L'Orfeo
–
Lima
Cinderella
Frühlingssonate
Pas de deux
Streichquartett Nr.1
Don Juan
L'Orfeo
–
Buenos Aires
L'Orfeo
Cinderella
Frühlingssonate
Der Zweikampf
Pas de deux
Don Juan
Menagerie
Streichquartett Nr.1
–
Mexico-City
L'Orfeo
Der Zweikampf
Pas de deux
Don Juan
Cinderella
Streichquartett Nr.1
Menagerie
–
Gent „Internationale Messe"
Ballett: L'Orfeo
–
Recklinghausen
Madame Butterfly
Salome
Carmen
Ballett: Schwanensee
–
Nijmegen
La Bohème
–
Schwetzingen „Festspiele"
Das Märchen von der schönen
Lilie (UA)
–
Florenz „Maggio Musicale"
Moses und Aron
–
Nijmegen „Holland Festival"
Don Giovanni

1969/70

Gent „Flandern Festival"
Die Hochzeit des Figaro
Die Entführung aus dem Serail
–
Recklinghausen
Ein Maskenball
Ballett: L'Orfeo
Hänsel und Gretel
Die Entführung aus dem Serail
–
Nijmegen
Titus
Jenufa
–
Helsinki „Helsinki Festival"
Titus
Der Freischütz
L'infedeltà delusa
Kopenhagen „Dänische
Opern- und Ballettfestwochen"
Der Rosenkavalier
Moses und Aron

1970/71

Recklinghausen
Die Hochzeit des Figaro
Zar und Zimmermann
Der Barbier von Sevilla
–
Nijmegen
Der Barbier von Sevilla
–
Den Haag
Der Barbier von Sevilla
–
Scheveningen „Holland Festival"
Die Soldaten

1971/72

Gent „Flandern Festival"
Rappresentazione di anima e di corpo
Ballett: Die vier Jahreszeiten/
Le Sacre du Printemps
–
Warschau „Warschauer Herbst"
Die Soldaten
Lulu
–
Łodz
Ballett: Die vier Jahreszeiten/
Le Sacre du Printemps
–
Köln
Ballett: Schwanensee
–
Lille
Ballett: L'Orfeo
–
Florenz „Maggio Musicale"
Odysseus
Die Soldaten
–
Granada „Festival
Internacional de Danza"
Giselle
L'Orfeo
Die vier Jahreszeiten/
Le Sacre du Printemps

1972/73

Edinburgh „International Festival“
Die Soldaten
Rappresentazione di anima e di corpo
–
Gent „Flandern-Festival“
Rappresentazione di anima e di corpo
–
Nijmegen
Die Italienerin in Algier
–
Dortmund
Ballett: Schwanensee
–
Zagreb „Musik-Biennale“
Die Soldaten

1973/74

Gent „Flandern Festival“
Rappresentazione di anima e di corpo
–
Stockholm „200-jähriges Bestehen der Königlichen Oper“
Moses und Aron
Die Soldaten
–
Dortmund
Ballett: Schwanensee
–
Leverkusen
Die Italienerin in Algier
–
Barcelona „Festival Temporada Coreografica Primavera“
Jeux/Giselle
Romeo und Julia
Der wunderbare Mandarin
Appolon Musagète
Der Tod und das Mädchen
Daphnis und Chloë
–
Ljubljana „Internationale Ballett-Biennale“
L'Orfeo
Jeux/Große Fuge/Der Tod und das Mädchen

1974/75

Köln
Ballett: Jeux/Die Folterungen der Beatrice Cenci/Der Tod und das Mädchen

Leverkusen
Hänsel und Gretel
Salome

Brüssel
Moses und Aron

1975/76

Madrid „Festival Internacional de Danza“
Giselle
Septet extra/Der Tod und das Mädchen/Dritte Sinfonie
–
Leverkusen
Graf Ory

1976/77

Edinburgh „International Festival“
Parsifal
Ballett: Opus 1/Der Tod und das Mädchen/Dritte Sinfonie
Die Italienerin in Algier
Moses und Aron

1977/78

Wesel
Il Trionfo dell'Onore

1978/79

Brüssel „Flandern Festival“
La Cenerentola
–
Gent „Flandern Festival“
Graf Ory

1979/80

Stuttgart „Internationaler Theatersommer“
Lear

Leverkusen
Die Entführung aus dem Serail

1980/81

Warschau „Warschauer Herbst“
Moses und Aron
Die Italienerin in Algier
–
Brüssel „Europalia“
Parsifal

1983/84

Monte Carlo
L'Orfeo
Sinfonietta giocosa/Apollon Musagète/Symphonie in D

1984/85

Granada „Festival Internacional de Musica y Danza“
Tänze aus Galanta/Cellokonzert/Symphonie in D/Serenade/Apollon Musagète/Scotch Symphony/Orgel-Adagio/Concerto Barocco

Nervi „Festival Internazionale del Balletto di Nervi“
Dritte Symphonie/Rückkehr ins fremde Land/Cellokonzert/Orgel-Adagio/Symphonie in D

1985/86

Genf
Dritte Symphonie/Concerto Barocco/Cellokonzert
–
Lausanne
Dritte Symphonie/Rückkehr ins fremde Land/Cellokonzert
–
Turin „Vignale Danza“
Concerto Barocco/Clair de lune/Dritte Symphonie

Sonderveranstaltungen

Matinee-Reihe „Lieder, Kantaten, Spirituals“
Opern- und Presseball
Lesungen
Foyerkonzerte
Benefizveranstaltungen
Ausstellungen im Foyer
Vorträge
In Memoriam

Intendanz
Kurt Horres 1986-1996

Spielzeit 1986/87

Bluthochzeit
von Wolfgang Fortner
Musikalische Leitung: Hans Wallat
Inszenierung: Kurt Horres
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 18.10.1986
Premiere Duisburg: 8.2.1987

Die lustige Witwe
von Franz Lehár
Musikalische Leitung:
Hans Wallat/Neil Varon
Inszenierung: Hellmuth Matiasek
Bühnenbild: Jörg Zimmermann
Kostüme: Ingrid Rahaus
Chor: Wolfgang M. Sieben
Choreografie: Claire Rothe
Premiere Duisburg: 6.12.1986
Premiere Düsseldorf: 16.1.1987

Die tote Stadt
von Erich Wolfgang Korngold
Musikalische Leitung:
Bohumil Gregor/Peter Erckens
Inszenierung: Günter Krämer
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 20.12.1986
Premiere Duisburg: 28.4.1987

Ballettabend
Picasso
Ballett von Paolo Bortoluzzi
Musik von Paul Hindemith/
György Ligeti/
Volker David Kirchner/Ragnar Grippe
Musikalische Leitung: Neil Varon
Bühnenbild und Kostüme:
Beni Montresor
Choreografie: Paolo Bortoluzzi
Premiere Duisburg: 25.1.1987
Premiere Düsseldorf: 6.6.1987

Schneider Wibbel
von Mark Lothar
Musikalische Leitung: Siegfried Köhler
Inszenierung: Ernst Klusen
Bühnenbild: Hermann Soherr
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Wolfgang M. Sieben
Premiere Düsseldorf: 15.2.1987
Premiere Duisburg: 4.6.1987

Ballettabend
Orchestersuite
Ballett von Istvan Herczog
Musik von Johann Sebastian Bach
Musikalische Leitung:
Christian Thielemann/
Thomas Gabrisch
Bühnenbild und Kostüme:
Istvan Herczog/Gerda Zientek
Choreografie: Istvan Herczog
–
Lieder ohne Worte
Ballett von Hans van Manen
Musik von Felix
Mendelssohn-Bartholdy
Musikalische Leitung:
Christian Thielemann/
Thomas Gabrisch
Bühnenbild und Kostüme:
Jean-Paul Vroom
Choreografie: Hans van Manen
–
Sonate und Kantate
Ballett von Maurice Béjart
Musik von Johann Sebastian Bach
Musikalische Leitung:
Christian Thielemann/
Thomas Gabrisch
Choreografie: Maurice Béjart
Premiere Düsseldorf: 22.3.1987
Premiere Duisburg: 5.1.1989

Der Schuhu und
die fliegende Prinzessin
von Udo Zimmermann
Musikalische Leitung: Janos Kulka
Inszenierung: Kurt Horres
Bühnenbild und Kostüme: Ruodi Barth
Premiere Duisburg: 29.3.1987
Premiere Düsseldorf: 15.4.1987

Oberon
von Carl Maria von Weber
Musikalische Leitung:
Johannes Winkler
Inszenierung: Christian Pöppelreiter
Bühnenbild und Kostüme:
Wilfried Werz
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Claire Rothe
Premiere Düsseldorf: 17.5.1987
Premiere Duisburg: 17.7.1987

Margarethe
von Charles Gounod
Musikalische Leitung:
Hans Wallat/Michael Luig
Inszenierung: John Dew
Bühnenbild und Kostüme:
Gottfried Pilz
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Janez Samec
Premiere Düsseldorf: 12.7.1987
Premiere Duisburg: 6.1.1988

Spielzeit 1987/88

Der Barbier von Sevilla
von Giovanni Paisiello
Musikalische Leitung:
Michael Luig/Peter Erckens
Inszenierung:
Thomas Schulte-Michels
Bühnenbild und Kostüme:
Wolf Münzner
Premiere Duisburg: 10.10.1987
Premiere Düsseldorf: 21.11.1987

Lohengrin
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Hans Wallat
Inszenierung, Bühnenbild
und Kostüme: Pet Halmen
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 17.10.1987
Premiere Duisburg: 2.4.1988

Ballettabend
Médeia
Ballett von Peter Breuer
Musik von Samuel Barber
Bühnenbild: Michael Simon
Kostüme: Bruno Schwengl
Choreografie: Peter Breuer
–

Dancing to Ives
Ballett von Wolfgang Enck
Musik von Charles Ives
Raum, Kostüme: Wolfgang Enck
Choreografie: Wolfgang Enck
–
Behind the wall
Ballett von Pierre Wyss
Musik von Philip Glass
Choreografie: Pierre Wyss
–
Movements from then and now
Ballett von Verina Hayes
Musik von Aaron Copland
Raum, Kostüme:
Verina Hayes, Gerda Zientek
Choreografie: Verina Hayes
Premiere Duisburg: 15.11.1987
Premiere Düsseldorf: 17.1.1988

Die Gezeichneten
von Franz Schreker
Musikalische Leitung: Hans Wallat
Inszenierung: Günter Krämer
Bühnenbild: Xenia Hausner
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 18.12.1987
Premiere Duisburg: 3.9.1988

Hoffmanns Erzählungen
von Jacques Offenbach
Musikalische Leitung: David Shallon
Inszenierung: Kurt Horres
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 20.2.1988
Premiere Duisburg: 27.4.1988

Anatevka
von Joseph Stein/Jerry Bock
Musikalische Leitung:
Heinz Geese/Michael Luig
Inszenierung: Karl Wesseler
Bühnenbild: Ruodi Barth
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Wolfgang Dünwald
Choreografie: Claire Rothe
Premiere Duisburg: 6.3.1988
Premiere Düsseldorf: 9.4.1988

Ballettabend
Aimer l'amour
Ballett von Paolo Bortoluzzi
Musik von Robert Schumann/
Hector Berlioz/
Felix Mendelssohn-Bartholdy
Musikalische Leitung:
Michael Luig/Davor Krnjak
Bühnenbild, Kostüme und Licht:
Beni Montresor
Choreografie: Paolo Bortoluzzi
Premiere Düsseldorf: 17.3.1988
Premiere Duisburg: 22.6.1988

Un re in ascolto (Ein König horcht)
von Luciano Berio
(Deutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung: Neil Varon
Inszenierung: Holk Freytag
Bühnenbild: Erich Fischer
Kostüme: Heidelinde Fischer-Bruss
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 28.5.1988
Premiere Duisburg: 14.6.1988

Alceste
von Christoph Willibald Gluck
(Konzertante Aufführung)
Musikalische Leitung: Alberto Erede
Chor: Rudolf Staude
Raum: Gerda Zientek
Premiere Düsseldorf: 6.7.1988
Premiere Duisburg: 18.9.1988

Spielzeit 1988/89

Die Entführung aus dem Serail
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung:
Ralf Weikert/Michael Luig
Inszenierung:
Thomas Schulte-Michels
Bühnenbild und Kostüme:
Wolf Münzner
Chor: Wolfgang Dünwald
Premiere Düsseldorf: 1.10.1988
Premiere Duisburg: 26.11.1988

Der Jüngste Tag
von Giselher Klebe
Musikalische Leitung: Hans Wallat
Inszenierung: Kurt Horres
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 20.10.1988
Premiere Düsseldorf: 20.1.1989

Macbeth
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung:
Hans Wallat/Neil Varon
Inszenierung: Günter Krämer
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 16.11.1988
Premiere Duisburg: 27.5.1989

Ballettabend
Der Nussknacker
von Peter I. Tschaikowsky
Musikalische Leitung:
Neil Varon/Walter E. Gugerbauer
Inszenierung und Choreografie:
Heinz Spoerli
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Premiere Düsseldorf: 8.12.1988
Premiere Duisburg: 1.9.1990

Julius Caesar
von Georg Friedrich Händel
Musikalische Leitung: Michael Luig
Inszenierung: Hansgünther Heyme
Bühnenbild und Kostüme:
Wolf Münzner
Premiere Düsseldorf: 11.2.1989
Premiere Duisburg: 16.4.1989

Ballettabend
(Tanzforum Köln)
Panama Al Brown
Ballett von Jochen Ulrich
Musik von George Gershwin
Musikalische Leitung: Hilary Griffiths
Inszenierung und Choreografie:
Jochen Ulrich
Bühnenbild: Kathrin Kegler
Kostüme: Marie-Theres Cramer
Premiere Düsseldorf: 26.2.1989

Chowanschtschina
von Modest Mussorgsky
(Konzertante Aufführung)
Musikalische Leitung: Janos Kulka
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 11.3.1989
Premiere Duisburg: 12.9.1989

Ballettabend
Opera Classics
Musikalische Leitung:
Davor Krnjak/Hiroshi Kodama
Die vier Jahreszeiten
Ballett von Paolo Bortoluzzi
Musik von Giuseppe Verdi
Choreografie: Paolo Bortoluzzi
–
Arlésienne
Ballett von José de Udaeta
Musik von Georges Bizet
Choreografie: José de Udaeta
–
Wagner.
Ballett von Uwe Scholz
Musik von Richard Wagner
Choreografie: Uwe Scholz
Bühnenbild und Kostüme:
Ramon Ivars
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 26.3.1989
Premiere Düsseldorf: 13.5.1989

Opernstudio der
Deutschen Oper am Rhein
Dreimal Offenbach
Die kleine Zauberflöte
von Jacques Offenbach
Musikalische Leitung:
Thomas Gabrisch
Inszenierung: Ulrich Rapp
Bühnenbild und Kostüme:
Ruth Schäfer
–
Die Verlobung bei der Laterne
von Jacques Offenbach
Musikalische Leitung:
Thomas Gabrisch
Inszenierung: Ingrid Raffeiner
Bühnenbild und Kostüme:
Ruth Schäfer
–
Die Insel Tulipatan
von Jacques Offenbach
Musikalische Leitung:
Thomas Gabrisch
Inszenierung: Perry S. White
Bühnenbild und Kostüme:
Ruth Schäfer
Premiere Düsseldorf: 28.5.1989
Premiere Duisburg: 6.9.1989

Spielzeit 1989/90

Aida
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung:
David Shallon/Neil Varon
Inszenierung, Bühnenbild und
Kostüme: Pet Halmen
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 29.9.1989
Premiere Duisburg: 31.1.1990

Ballettabend
Wahlverwandschaften
Ballett von Tom Schilling
Musik von Franz Schubert
Inszenierung und Choreografie:
Tom Schilling
Bühnenbild: Gerda Zientek
Kostüme: Ingrid Rahaus
Premiere Duisburg: 24.11.1989
Premiere Düsseldorf: 10.12.1989

Die Teufel von Loudun
von Krzysztof Penderecki
Musikalische Leitung: Janos Kulka
Inszenierung: Günter Krämer
Bühnenbild und Kostüme:
Carlo Diappi
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 2.12.1989
Premiere Duisburg: 16.12.1989

Das Rheingold
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Hans Wallat
Inszenierung: Kurt Horres
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Premiere Düsseldorf: 13.1.1990
Premiere Duisburg: 22.4.1990

Die Walküre
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Hans Wallat
Inszenierung: Kurt Horres
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Premiere Düsseldorf: 18.2.1990
Premiere Duisburg: 19.5.1990

Der Raub der Lukrezia
von Benjamin Britten
Musikalische Leitung:
Thomas Gabrisch
Inszenierung: Georges Delnon
Bühnenbild: Erich Fischer
Kostüme: Heidelinde Fischer-Bruss
Premiere Duisburg: 28.2.1990
Premiere Düsseldorf: 13.1.1991

Fidelio
von Ludwig van Beethoven
Musikalische Leitung: Hans Wallat
Inszenierung: August Everding
Bühnenbild: Andrzej Majewski
Kostüme: Lotte Haas
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 24.3.1990
Premiere Duisburg: 14.6.1990

Ballettabend
(Tanzforum Köln)
Daphnis et Chloé
–
Shéhérazade
–
La Valse
Ballette von Jochen Ulrich
Musik von Maurice Ravel
Musikalische Leitung: Rainer Koch
Bühnenbild: Kathrin Kegler
Kostüme: Marie-Theres Cramer
Choreografie: Jochen Ulrich
Premiere Düsseldorf: 11.4.1990

Ballettabend
Cinderella
Ballett von Pierre Wyss
Musik von Sergej Prokofjew
Musikalische Leitung:
Hiroshi Kodama/Davor Krnjak
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Choreografie: Pierre Wyss
Premiere Duisburg: 15.4.1990
Premiere Düsseldorf: 9.6.1990

Opernstudio der
Deutschen Oper am Rhein
Papageno spielt auf der Zauberflöte
*von Wolfgang Amadeus Mozart/
Eberhard Streul*
Musikalische Leitung: Sanda Rintzler
Inszenierung: Elmar Fulda
Bühnenbild und Kostüme: Pia Oertel
Premiere Düsseldorf: 29.4.1990
Premiere Duisburg: 27.4.1993

La donna del lago
von Gioacchino Rossini
(Konzertante Aufführung)
Musikalische Leitung: Alberto Zedda
Chor: Wolfgang Dünwald
Premiere Düsseldorf: 16.5.1990
Premiere Duisburg: 24.10.1990

Spielzeit 1990/91

My Fair Lady
von Frederick Loewe
Musikalische Leitung:
Heinz Geese/Walter E. Gugerbauer
Inszenierung: Hellmuth Matiasek
Bühnenbild: Jörg Zimmermann
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Wolfgang Dünwald
Choreografie: Janez Samec
Premiere Düsseldorf: 27.9.1990
Premiere Duisburg: 22.12.1990

Ballettabend
Pulcinella
Ballett von Nils Christie
Musik von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung: Hiroshi Kodama
Bühnenbild und Kostüme:
Tom Schenk
Choreografie: Nils Christie
–
Pentimento
Ballett von Vicente Nebrada
Musik von Johann Sebastian Bach
Musikalische Leitung: Hiroshi Kodama
Bühnenbild und Kostüme:
Christina Giannini
Choreografie: Vicente Nebrada
–
2trazoM
Ballett von Bernd R. Bienert
Musik von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung: Hiroshi Kodama
Bühnenbild, Licht: Bernd R. Bienert
Kostüme: Johannes Domosch
Choreografie: Bernd R. Bienert
Premiere Düsseldorf: 18.10.1990

Iphigenie in Aulis
von Christoph Willibald Gluck
Musikalische Leitung:
Christof Prick/Walter E. Gugerbauer
Inszenierung, Bühnenbild und
Kostüme: Johannes Schütz
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 29.11.1990
Premiere Duisburg: 22.2.1992

Siegfried
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Hans Wallat
Inszenierung: Kurt Horres
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Premiere Duisburg: 20.1.1991
Premiere Düsseldorf: 19.5.1991

Ballettabend
Die tausend Grüße
Ballett von Uwe Scholz
Musik von Robert Schumann
Bühnenbild, Kostüme und Licht:
Beni Montresor
Choreografie: Uwe Scholz
–
Butterfly
Ballett von Paolo Bortoluzzi
Musik von Giacomo Puccini/
Philip Glass
Bühnenbild, Kostüme und Licht:
Beni Montresor
Choreografie: Paolo Bortoluzzi
Premiere Duisburg: 16.2.1991
Premiere Düsseldorf: 5.4.1991

Götterdämmerung
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Hans Wallat
Inszenierung: Kurt Horres
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf:24.2.1991
Premiere Duisburg: 23.6.1991

Ballettabend
(Tanzforum Köln)
Lulu
Ballett von Jochen Ulrich
Musik von Nino Rota
Musikalische Leitung: Simone Young
Bühnenbild: Kathrin Kegler
Kostüme: Marie-Theres Cramer
Choreografie: Jochen Ulrich
Premiere Düsseldorf: 23.3.1991

Die Bassariden
von Hans Werner Henze
Musikalische Leitung: Hans Drewanz
Inszenierung: Bernhard Sinkel
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Verina Hayes
Premiere Duisburg: 30.3.1991
Premiere Düsseldorf: 26.4.1991

Genoveva
von Robert Schumann
(Konzertante Aufführung)
Musikalische Leitung:
Enoch zu Guttenberg
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 17.6.1991

Die lustigen Weiber von Windsor
von Otto Nicolai
Musikalische Leitung:
Walter E. Gugerbauer/
Michael Collins
Inszenierung: Ernst A. Klusen
Bühnenbild und Kostüme:
Wilfried Werz
Chor: Rudolf Staude
Choreografische Mitarbeit:
Angela Bargel
Premiere Duisburg: 16.7.1991
Premiere Düsseldorf: 19.12.1991

Spielzeit 1991/92

Don Carlo
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung:
Hans Wallat/Janos Kulka
Inszenierung: Holk Freytag
Bühnenbild und Kostüme:
Wolf Münzner
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 11.10.1991
Premiere Duisburg: 11.1.1992

Ballettabend
(Tanzforum Köln)
Graf Dracula
Ballett von Jochen Ulrich
Musik von Samuelina Tahija
Musikalische Leitung:
Samuelina Tahija
Bühnenbild und Kostüme:
Gottfried Pilz
Choreografie: Jochen Ulrich
Premiere Düsseldorf: 13.11.1991

Ballettabend
Schwanensee
Ballett von Peter I. Tschaikowsky
Musikalische Leitung:
Reinhard Schwarz/Michael Collins
Inszenierung und Choreografie:
Heinz Spoerli
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Premiere Düsseldorf: 23.11.1991
Premiere Duisburg: 5.6.1992

Der goldene Hahn
von Nikolaj Rimskij-Korssakow
Musikalische Leitung: Hiroshi Kodama
Inszenierung, Bühnenbild,
Kostüme und Licht: Pet Halmen
Chor: Wolfgang Dünwald
Premiere Duisburg: 6.12.1991
Premiere Düsseldorf: 7.3.1992

Jacobowsky und der Oberst
von Giselher Klebe
Musikalische Leitung:
Walter E. Gugerbauer
Inszenierung: Kurt Horres
Bühnenbild: Xenia Hausner
Kostüme: Danielle Laurent
Premiere Düsseldorf: 24.1.1992
Premiere Duisburg: 8.1.1995

Ballettabend
Verklärte Nacht
Ballett von Heinz Spoerli
Musik von Arnold Schönberg
–
Josephslegende
Ballett von Richard Strauss
Musikalische Leitung:
Michael Collins/Hiroshi Kodama
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Choreografie: Heinz Spoerli
Premiere Duisburg: 21.3.1992
Premiere Düsseldorf: 22.11.1992

Opernstudio der Deutschen
Oper am Rhein
Die Flut
von Boris Blacher
Musikalische Leitung:
Thomas Gabrisch
Inszenierung: Ingrid Raffeiner
Bühnenbild: Pia Oertel
Kostüme: Viola Lindenau
–
Faust und Yorick
von Wolfgang Rihm
Musikalische Leitung:
Thomas Gabrisch
Inszenierung: Elmar Fulda
Bühnenbild: Pia Oertel
Kostüme: Viola Lindenau
Premiere Düsseldorf: 29.3.1992

Salome
von Richard Strauss
Musikalische Leitung:
Alexander Lazarew
Inszenierung: Jochen Ulrich
Bühnenbild und Kostüme:
Gottfried Pilz
Premiere Duisburg: 18.4.1992
Premiere Düsseldorf: 22.5.1992

Die Zauberflöte
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung:
Hans Wallat/Hiroshi Kodama
Inszenierung: Christian Boesch
Bühnenbild und Kostüme:
Wilfried Werz
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 4.6.1992
Premiere Duisburg: 26.9.1992

Lakmé
von Léo Delibes
(Konzertante Aufführung)
Musikalische Leitung: Janos Kulka
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 18.6.1992
Premiere Duisburg: 17.10.1992

Spielzeit 1992/93

Così fan tutte
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung:
Hans Wallat/Hans Drewanz
Inszenierung:
Thomas Schulte-Michels
Bühnenbild und Kostüme:
Wolf Münzner
Chor: Wolfgang Dünwald
Premiere Düsseldorf: 10.10.1992
Premiere Duisburg: 17.1.1993

Ballettabend
Dead End
Ballett von Heinz Spoerli
Musik von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung: Michael Collins
Bühnenbild und Kostüme:
Jean-Paul Vroom
Choreografie: Heinz Spoerli
–

Three Pieces
Ballett von Hans van Manen
Musik von Grazyna Bacewicz
Musikalische Leitung: Michael Collins
Bühnenbild und Kostüme:
Jan van der Wal
Choreografie: Hans van Manen
–
In the Middle...Somewhat Elevated
Ballett von William Forsythe
Musik von Thom Willems
Musikalische Leitung: Michael Collins
Bühnenbild, Kostüme und Licht:
William Forsythe
Choreografie: William Forsythe
Premiere Düsseldorf: 30.10.1992
Premiere Duisburg: 4.7.1993

Das Schloss
von Aribert Reimann
Musikalische Leitung: Janos Kulka
Inszenierung: Kurt Horres
Bühnenbild: Xenia Hausner
Kostüme: Danielle Laurent
Premiere Duisburg: 14.11.1992
Premiere Düsseldorf: 20.3.1993

I puritani
von Vincenzo Bellini
(Konzertante Aufführung)
Musikalische Leitung:
Alberto Zedda/Michael Collins
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 19.12.1992
Premiere Duisburg: 30.1.1993

Ballettabend
Giselle oder Die Wilis
Ballett von Adolphe Adam/
Friedrich Burgmüller/Riccardo Drigo
Musikalische Leitung: Michael Collins
Inszenierung und Choreografie:
Heinz Spoerli
Bühnenbild und Kostüme:
Jens Jacob Worsaae
Premiere Duisburg: 25.2.1993
Premiere Düsseldorf: 9.5.1993

Ballettabend
Goldberg-Variationen
(Uraufführung)
Ballett von Heinz Spoerli
Musik von Johann Sebastian Bach
Klavier: Shelley Katz
Inszenierung und Choreografie:
Heinz Spoerli
Bühnenbild und Kostüme:
Keso Dekker
Premiere Düsseldorf: 7.3.1993
Premiere Duisburg: 5.4.1995

Turandot
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung: Fabio Luisi
Inszenierung, Bühnenbild
und Kostüme: Pet Halmen
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 17.4.1993
Premiere Düsseldorf: 5.6.1993

L'incoronazione di Poppea
von Claudio Monteverdi
Musikalische Leitung:
Hans Drewanz/Hiroshi Kodama
Inszenierung, Bühnenbild
und Kostüme: Johannes Schütz
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 3.7.1993
Premiere Duisburg: 13.11.1993

Spielzeit 1993/94

Arabella
von Richard Strauss
Musikalische Leitung:
Walter E.Gugerbauer
Inszenierung: Eike Gramss
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 2.10.1993
Premiere Düsseldorf: 26.11.1993

Le nozze di Figaro
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung: Hans Wallat
Inszenierung: Gerd Heinz
Bühnenbild: Pieter Hein
Kostüme: Jutta Harnisch
Chor: Wolfgang Dünwald
Premiere Düsseldorf: 9.10.1993
Premiere Duisburg: 29.1.1994

Ballettabend
Stravinsky Violin Concerto
Ballett von George Balanchine
Musik von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung:
Walter E. Gugerbauer/Michael Collins
Choreografie: George Balanchine
–
Visions Fugitives
Ballett von Hans van Manen
Musik von Sergej Prokofjew
Musikalische Leitung:
Walter E. Gugerbauer/Michael Collins
Bühnenbild und Kostüme:
Keso Dekker
Choreografie: Hans van Manen
–
Der Feuervogel
Ballett von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung:
Walter E. Gugerbauer/Michael Collins
Inszenierung und Choreografie:
Heinz Spoerli
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Premiere Düsseldorf: 30.10.1993
Premiere Duisburg: 10.12.1993

Ballettabend
Hommage à Erich Walter
Der Tod und das Mädchen
Ballett von Erich Walter
Musik von Franz Schubert
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Pet Halmen
Choreografie: Erich Walter
–
Le Sacre du Printemps
Ballett von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung: Michael Collins
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Günter Kappel
Choreografie: Erich Walter
Premiere Düsseldorf: 16.1.1994
Premiere Duisburg: 7.5.1994

In seinem Garten liebt
Don Perlimplín Belisa
von Wolfgang Fortner
Musikalische Leitung: Martin Fratz
Inszenierung: Elmar Fulda
Bühnenbild: Ruth Schaefer
Kostüme: Viola Lindenau
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 22.1.1994
Premiere Duisburg: 15.5.1994

Ballettabend
Ein Sommernachtstraum
Ballett von Heinz Spoerli
Musik von Felix Mendelssohn-
Bartholdy/Philip Glass/Steve Reich
Musikalische Leitung:
Walter E. Gugerbauer/Michael Collins
Inszenierung und Choreografie:
Heinz Spoerli
Bühnenbild: Hans Schavernoch
Kostüme: Gabriele Jaenecke
Premiere Duisburg: 25.2.1994
Premiere Düsseldorf: 21.5.1994

Parsifal
von Richard Wagner
Musikalische Leitung:
Ralf Weikert/John Fiore
Inszenierung: Kurt Horres
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 6.3.1994
Premiere Duisburg: 6.3.2005

Die Königin von Saba
von Karl Goldmark
(Konzertante Aufführung)
Musikalische Leitung: Janos Kulka
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 10.4.1994
Premiere Düsseldorf: 11.6.1994

Fürst Igor
von Alexander Borodin
(Konzertante Aufführung)
Musikalische Leitung:
Siegfried Köhler/Hiroshi Kodama
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 30.4.1994
Premiere Duisburg: 3.6.1994

Spielzeit 1994/95

La Gioconda
von Amilcare Ponchielli
(Konzertante Aufführung)
Musikalische Leitung: Janos Kulka
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 3.9.1994
Premiere Düsseldorf: 4.2.1995

Kiss me, Kate
von Cole Porter
Musikalische Leitung: Heinz Geese
Inszenierung:
Thomas Schulte-Michels
Bühnenbild und Kostüme:
Wolf Münzner
Choreografie: Kim Duddy
Premiere Düsseldorf: 16.9.1994
Premiere Duisburg: 15.12.1995

Viva la Mamma
von Gaëtano Donizetti
Musikalische Leitung: Hiroshi Kodama
Inszenierung: Peter Brenner
Bühnenbild und Kostüme:
Heidrun Schmelzer
Chor: Wolfgang Dünwald
Choreografie: Wolfgang Enck
Premiere Duisburg: 7.10.1994

Aufstieg und Fall
der Stadt Mahagonny
von Kurt Weill
Musikalische Leitung:
Walter E. Gugerbauer
Inszenierung: Kurt Horres
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 9.10.1994
Premiere Duisburg: 1.12.1995

Ballettabend
Agon
Ballett von George Balanchine
Musik von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung: Hiroshi Kodama
–
Szenen
Ballett von Heinz Spoerli
Musik von Robert Schumann
Kostüme: Danielle Laurent
–
Gras
Ballett von Mats Ek
Musik von Sergej Rachmaninow
Bühne und Kostüme: Karin Ek
–
Before Nightfall
Ballett von Nils Christe
Musik von Bohuslav Martinů
Musikalische Leitung: Hiroshi Kodama
Bühne und Kostüme: Keso Dekker
Premiere Düsseldorf: 29.10.1994
Premiere Duisburg: 5.2.1995

Opernstudio der Deutschen
Oper am Rhein
Die Kluge
von Carl Orff
Musikalische Leitung:
Alexander Winterson
Inszenierung: Ulrich Rapp
Bühnenbild: Pia Oertel
Kostüme: Viola Lindenau
Premiere Duisburg: 3.11.1994
Premiere Düsseldorf: 26.11.1994

Das Feuerwerk
von Paul Burkhard
Musikalische Leitung:
Martin Fratz/Lukas Höfling
Inszenierung: Karl Wesseler
Bühnenbild: Gerda Zientek
Kostüme: Danielle Laurent
Premiere Duisburg: 16.12.1994
Premiere Düsseldorf: 17.2.1996

Werther
von Jules Massenet
(Konzertante Aufführung)
Musikalische Leitung: Frédéric Chaslin
Kinderchor: Toyohito Kakutani
Premiere Düsseldorf: 17.12.1994
Premiere Duisburg: 2.6.1996

Die wundersame Schustersfrau
von Udo Zimmermann
Musikalische Leitung: Martin Fratz
Inszenierung: Elmar Fulda
Bühnenbild und Kostüme:
Gottfried Pilz
Premiere Duisburg: 17.3.1995

Tannhäuser
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Hans Wallat
Inszenierung: Hans Hollmann
Bühnenbild: Hans Hoffer
Kostüme: Dirk von Bodisco
Chor: Rudolf Staude
Choreografie: Heinz Spoerli
Premiere Düsseldorf: 25.3.1995
Premiere Duisburg: 17.6.1995

Ballettabend
Dornröschen
Ballett von Peter Tschaikowsky
Musikalische Leitung: Davor Krnjak
Inszenierung und Choreografie:
Heinz Spoerli
Bühnenbild und Kostüme: Dorin Gal
Premiere Düsseldorf: 22.4.1995
Premiere Duisburg: 23.9.1995

Idomeneo
von Wolfgang Amadeus Mozart
(Konzertante Aufführung)
Musikalische Leitung:
Yehudi Menuhin
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 13.5.1995
Premiere Duisburg: 9.6.1995

Spielzeit 1995/96

Falstaff
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Fabio Luisi
Inszenierung: Michael Hampe
Bühnenbild und Kostüme:
John Gunter
Chor: Rudolf Staude
Premiere Düsseldorf: 7.10.1995
Premiere Duisburg: 3.2.1996

Gervaise Macquart
von Giselher Klebe
(Uraufführung als Auftragswerk
der Deutschen Oper am Rhein)
Musikalische Leitung: Janos Kulka
Inszenierung: August Everding
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Premiere Düsseldorf: 10.11.1995

Ballettabend
Fantaisies
Ballett von Erich Walter
Musik von Peter I. Tschaikowsky
Musikalische Leitung:
Neil Varon/Siegfried Köhler
Inszenierung und Choreografie:
Erich Walter
Bühnenbild: Heinrich Wendel
Kostüme: Liselotte Erler
Premiere Duisburg: 18.11.1995
Premiere Düsseldorf: 26.1.1996

Tristan und Isolde
von Richard Wagner
(Konzertante Aufführung)
Musikalische Leitung: Hans Wallat
Chor: Wolfgang Dünwald
Premiere Düsseldorf: 17.12.1995

Ballettabend
... und Farben, die mitten
in die Brust leuchten
Ballett von Heinz Spoerli
Musik aus Renaissance,
Barock und Gegenwart
(Uraufführung)
Musikalische Leitung:
Alexander Winterson
Inszenierung und Choreografie:
Heinz Spoerli
Bühnenbild und Kostüme: Florian Etti
Premiere Düsseldorf: 22.3.1996

Wozzeck
von Alban Berg
Musikalische Leitung:
Bernhard Kontarsky
Inszenierung: Kurt Horres
Bühnenbild: Pieter Hein
Kostüme: Danielle Laurent
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 23.3.1996

Carmina Burana
–
Trionfo di Afrodite
von Carl Orff
(Konzertante Aufführung)
Musikalische Leitung:
Mathias Husmann
Chor: Rudolf Staude
Premiere Duisburg: 13.4.1996
Premiere Düsseldorf: 16.2.1998

Die Fledermaus
von Johann Strauß
Musikalische Leitung:
Hans Wallat/Jonathan Darlington
Inszenierung und Bühnenbild:
Wilfried Minks
Kostüme: Florence von Gerkan
Chor: Wolfgang Dünwald
Premiere Düsseldorf: 29.6.1996
Premiere Duisburg: 16.2.1998

Zyklen

Der Ring des Nibelungen
Musikalische Leitung:
Hans Wallat/Siegfried Köhler
Inszenierung: Kurt Horres
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt

Ballett-Tage

Düsseldorf 6.-11. April 1987
Coppelia
Der Tod und das
Mädchen/Dialog/Sphinx
Fantaisies
Orchestersuite/Lieder ohne
Worte/Sonate und Kantate
Schwanensee
Romeo und Julia

Duisburg 4.-9. April 1988
Fantaisies
Médeia/Dancing to Ives/Behind the
wall/Movements from then and now
Romeo und Julia
Schwanensee
Picasso
Der Tod und das
Mädchen/Dialog/Sphinx

Düsseldorf 9.-18. Juni 1989
Picasso
Gastspiel „The National
Ballet of Canada"
Schwanensee
Movements from then and now/
Lieder ohne Worte/
Sonate und Kantate
Aimer l'amour
Opera Classics
Der Nussknacker
Ballett-Gala

Duisburg 11.-17. Februar 1990
Romeo und Julia
Aimer l'amour
Wahlverwandtschaften
Orchestersuite/Lieder ohne
Worte/Sonate und Kantate
Arlésienne/Les Nuits d'été/Wagner
Giselle

Düsseldorf 5.-13. April 1991
Die tausend Grüße/Butterfly
Der Nussknacker
Romeo und Julia
Giselle
Wahlverwandtschaften
Cinderella
Lieder ohne Worte/Clair de lune/
Le Sacre du printemps
Opera Classics
Fantaisies

Düsseldorf 8.-13. März 1994
Schwanensee
Verklärte Nacht/Josephslegende
Stravinsky Violin Concerto/Visions
fugitives/Der Feuervogel
Three Pieces/Dead End/
In the Middle...Somewhat Elevated
Goldberg-Variationen
Giselle

Gastspiele

1986/87

Dijon
Ballett: Der Tod und das
Mädchen/Apollon Musagète/
Dritte Symphonie
–
Annecy
Ballett: Der Tod und das
Mädchen/Apollon Musagète/
Dritte Symphonie
–
Sochaux
Ballett: Der Tod und das
Mädchen/Apollon Musagète/
Dritte Symphonie
–
Moskau
Die Zauberflöte
Der Freischütz
Die Walküre
Bluthochzeit
–
Campione d'Italia
Ballett: Dialog/Clair de lune/
Der Korsar(Pas de
deux)/Sonate/Paquita (Pas de deux)
–
Syracus
Concerto Barocco/Sonate/
Orchestersuite/ Dialog/Clair de
lune/Orgel-Adagio/Orchestersuite
–
Palazzolo
Concerto Barocco/Orgel-
Adagio/Clair de lune/
Orchestersuite
–
Turin „Vignale Danza"
Dialog/Sonate/Orchestersuite

1988/89

Brüssel
Die Gezeichneten
–
Turin
Ballett: Fantaisies
–
Köln
Ballett: Romeo und Julia
–
Wien „Wiener Festwochen"
Die Gezeichneten

1989/90

Berlin (DDR)
Der Jüngste Tag
Die tote Stadt
–
Köln
Ballett: Giselle

1990/91

Berlin-Ost „Berliner Festtage"
Ballett: Kantate/Les Nuits d'été/
Le Sacre du Printemps/Lieder
ohne Worte/Clair de lune
–
Köln
Ballett: Fantaisies
–
Leverkusen „Tage des Neuen
Musiktheatewrs in NRW"
Die Bassariden

1991/92

Köln
Ballett: La fille mal gardée
–
Gelsenkirchen „Tage des Neuen
Musiktheaters in NRW"
Die Flut/Faust und Yorick
–
Essen „Tage des Neuen
Musiktheaters in NRW"
Die Flut/Faust und Yorick
–
Frankfurt
Ballett: Schwanensee
–
Ludwigsburg „Schlossfestspiele"
Ballett: Schwanensee

1992/93

Essen
Ballett: Three Pieces
–
Gütersloh
Ballett: Goldberg-Variationen
–
Leverkusen
Ballett: Schwanensee
–
Ludwigsburg „Schlossfestspiele"
Ballett: Goldberg-Variationen
–
Wuppertal „Tage des Neuen
Musiktheaters in NRW"
Das Schloss

1993/94

Luxemburg
Ballett: Goldberg-Variationen
–
Friedrichshafen
Ballett: Goldberg-Variationen
–
Neuss
Ballett: Goldberg-Variationen
–
Dresden „Musikfestspiele"
Ballett: Goldberg-Variationen
–
1994/95
Essen
Ballett: Goldberg-Variationen
–
Nagoya
Lohengrin
Die Zauberflöte
–
Tokyo
Lohengrin
Die Zauberflöte
–
Leverkusen
Ballett: Goldberg-Variationen
–
Münster
Ballett: Goldberg-Variationen
–
Ludwigshafen
Ballett: Goldberg-Variationen
–
Lausanne
Ballett: Goldberg-Variationen
–
Ludwigsburg „Schlossfestspiele"
Ballett: Dornröschen

1995/96

Frankfurt
Ballett: Dornröschen
–
Madrid
Aufstieg und Fall der Stadt
Mahagonny
–

Sonderveranstaltungen

Foyerkonzerte
Tea-Time-Ensemble
Benefizkonzerte
In Memoriam
Neujahrskonzerte
Ehrungen
Opern- und Presseball
Lesungen
Vorträge
Zusammenarbeit mit dem
Schauspielhaus Düsseldorf

Intendanz
Tobias Richter seit 1996

Spielzeit 1996/97

Don Giovanni
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung: Zoltán Peskó
Inszenierung: Adolf Dresen
Bühnenbild und Kostüme:
Margit Bardy
Chor: Volkmar Olbrich
Premiere Düsseldorf: 21.9.1996
Premiere Duisburg: 23.11.1996

Ballettabend
Der holzgeschnitzte Prinz
Der wunderbare Mandarin
Ballette von Youri Vàmos
Musik von Béla Bártok
Musikalische Leitung: Zoltán Peskó
Inszenierung und Choreografie:
Youri Vàmos
Bühnenbild und Kostüme:
Michael Scott
Premiere Düsseldorf: 28.9.1996

Ballettabend
Lucidor
Ballett von Youri Vàmos
Musik von Alexander Glasunow
Musikalische Leitung:
Martin Fratz / Kevin Rhodes
Inszenierung und Choreografie:
Youri Vàmos
Bühnenbild und Kostüme:
Michael Scott
Premiere Duisburg: 12.10.1996
Premiere Düsseldorf: 20.3.1998

Il barbiere di Siviglia
von Gioacchino Rossini
Musikalische Leitung: Francesco Corti
Inszenierung: Chris Alexander
Bühnenbild und Kostüme:
Maren Christensen
Chor: Volkmar Olbrich
Premiere Duisburg: 26.10.1996
Premiere Düsseldorf: 10.1.1997

Kat'a Kabanová
von Leoš Janáček
Musikalische Leitung:
Hans Wallat / Jonathan Darlington
Inszenierung: Stein Winge
Bühnenbild und Kostüme:
Timian Alsaker
Premiere Düsseldorf: 15.11.1996
Premiere Duisburg: 21.2.1997

Ballettabend
Der Nussknacker –
eine Weihnachtsgeschichte
Ballett von Youri Vàmos
Musik von Peter I. Tschaikowsky
Musikalische Leitung:
Shuya Okatsu/Kevin Rhodes
Inszenierung und Choreografie:
Youri Vàmos
Bühnenbild und Kostüme:
Michael Scott
Premiere Düsseldorf 14.12.96
Premiere Duisburg 20.12.97

Il trovatore
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung:
Ira Levin/Francesco Corti
Inszenierung: Florian-Malte Leibrecht
Bühnenbild und Kostüme:
Markus Lüpertz
Chor: Volkmar Olbrich
Premiere Duisburg: 21.12. 1996
Premiere Düsseldorf: 19.4.1997

Ballettabend
Der Tod und das Mädchen
Ballett von Erich Walter
Musik von Franz Schubert
Choreografie: Erich Walter
Kostüme: Pet Halmen
–
Pulcinella
von Igor Strawinsky
Choreografie: Nils Christe
Bühnenbild und Kostüme:
Tom Schenk
Musikalische Leitung: Ira Levin
Premiere Duisburg: 24. Januar 1997

Der Vetter aus Dingsda
von Eduard Künnecke
Musikalische Leitung: Wen-Pin Chien
Inszenierung: Chris Alexander
Bühnenbild: Kathrin Kegler
Kostüme: Marie Theres Cramer
Choreografie: Olimpia Scardi
Premiere Düsseldorf : 7.2.1997
Premiere Duisburg: 2.5.1997

Opernstudio der DOR
Cosi fan tutt'
nach Lorenzo da Ponte
Musik von Wolfgang Amadeus Mozart
Ein Projekt von François de
Carpentries und Karine Van Hercke
(L' Opera-Studio de la Monnaie
Bruxelles)
Am Flügel: Francis Corke/ Franz Klee
Inszenierung: François de Carpentries
Bühne und Kostüme:
François de Carpentries
Karine Van Hercke
Premiere Duisburg: 17. 2. 1997

Ballettabend
Paganini
Ballett von Youri Vàmos
Musik von Sergej Rachmaninow
Choreographie, Bühne und Kostüme:
Youri Vàmos
–
Szenen
Ballett von Heinz Spoerli
Musik von Robert Schumann
Choreografie: Heinz Spoerli
Kostüme: Danielle Laurent
–
Gras
Ballett von Mats Ek
Musik von Sergej Rachmaninow
Choreografie: Mats Ek
Bühnenbild und Kostüme: Karin Ek
–
Before Nightfall
Ballett von Nils Christe
Musik von Bohuslav Martinú
Choreografie: Nils Christe
Bühnenbild und Kostüme:
Keso Dekker
Premiere Düsseldorf: 21.2.1997

Manon
von Jules Massenet
Musikalische Leitung: Baldo Podic
Inszenierung: Christof Loy
Bühnenbild und Kostüme:
Herbert Murauer, Ina Kromphardt
Choreografie: Jacqueline Davenport
Chor: Volkmar Olbrich
Premiere Düsseldorf: 21.3.1997
Premiere Duisburg: 24.5.1997

Hans van Manen-Ballettabend
Three Pieces
Musik von Grazyna Bacéwicz
–
Visions fugitives
Musik von Sergej Prokofjew
–
Black Cake
Musik von Peter I. Tschaikowsky,
Leoš Janáček, Igor Strawinsky,
Pietro Mascagni, Jules Massenet
Choreografien: Hans van Manen
Musikalische Leitung: Wen-Pin Chien
Bühne und Kostüme: Jan van der Wal
(Three Pieces)/Keso Dekker (Visions
fugitives. Black Cake)
Premiere Duisburg: 5.4.1997
Premiere Düsseldorf: 10.4.1997

Opernstudio der DOR
Wachsfigurenkabinett
Fünf kleine Opern
von Karl Amadeus Hartmann
Musikalische Leitung: Francis Corke
Dramaturgie, Inszenierung, Raum:
Hermann Schneider
Kostüme: Danielle Laurent /
Elke Schneider
Choreografie: Anna Vita
Premiere Duisburg: 8.5.1997

Ballettabend
Carmina Burana
Ballett von Youri Vàmos
Musik von Carl Orff
Musikalische Leitung: Zoltán Peskó
Inszenierung und Choreografie:
Youri Vàmos
Bühnenbild und Kostüme:
Michael Scott
Chor: Volkmar Olbrich
Premiere Düsseldorf: 6.6.1997
Premiere Duisburg: 28.11.1998

Madama Butterfly
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung:
Jonathan Darlington/Ira Levin
Inszenierung: Robert Carson
Bühnenbild und Kostüme:
Paul Steinberg
Chor: Wolfgang Dünwald
Premiere Düsseldorf: 27.6.1997
Premiere Duisburg 17.1.1998

Spielzeit 1997/98

Orchesterprobe
von Giorgio Battistelli
(Deutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung:
Zoltán Peskó/Volkmar Olbrich
Inszenierung: Chris Alexander
Bühnenbild: Kathrin Kegler
Kostüme: Susanne Hubrich
Chor: Volkmar Olbrich
Premiere Düsseldorf: 18.10.1997
Premiere Duisburg: 28.11.1997

Tamerlano
von Georg Friedrich Händel
Musikalische Leitung:
Jonathan Darlington
Inszenierung, Bühnenbild
und Kostüme: David McVicar
Premiere Düsseldorf: 31.10.1997

Ballettabend
Romeo und Julia
Ballett von Youri Vàmos
Musik von Sergej Prokofjew
Musikalische Leitung: Kevin Rhodes
Inszenierung und Choreografie:
Youri Vàmos
Bühnenbild und Kostüme:
Michael Scott
Premiere Düsseldorf: 22.11.1997
Premiere Duisburg: 30.4.1998

Opernstudio der DOR
Das Kind und der Zauberspuk
von Maurice Ravel
Die Nachtigall
von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung: Francis Corke
Inszenierung: Hermann Schneider
Choreografie: Anna Vita
Raumgestaltung: Barbara Pral
Kostüme: Elke Schneider (Ravel)
Sandra Klaus (Strawinsky)
Premiere Duisburg: 4.12.1997

Don Pasquale
von Gaëtano Donizetti
Musikalische Leitung:
Francesco Corti/Alexander Joel
Inszenierung: Tobias Richter
Bühnenbild und Kostüme:
Gian Maurizio Fercioni
Chor: Wolfgang Dünwald
Premiere Düsseldorf: 30.1.1998
Premiere Duisburg: 3.3.2001
Koproduktion mit dem
Festival Strasbourg

Otello
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung:
Zoltán Peskó/Baldo Podic
Inszenierung, Bühnenbild
und Kostüme: David Fielding
Chor: Volkmar Olbrich
Premiere Düsseldorf: 9.1.1998
Premiere Duisburg: 4.4.1998

Ballettabend
Inner move
Ballett von Nils Christe
Musik von Ludwig van Beethoven
Choreografie: Nils Christe
Bühne und Kostüme: Keso Dekker
–
Carmen
Ballett von Mats Ek
Musik von Georges Bizet
Choreografie: Mats Ek
Bühne und Kostüme:
Marie-Louise Ekman
Premiere Duisburg: 31.1.1998
Premiere Düsseldorf: 19.5.1998

Opernstudio der DOR
Die verwandelte Katze
Il Signor Fagotto
von Jacques Offenbach
Musikalische Leitung:
Volkmar Olbrich und Franz Klee
Inszenierung: Hermann Schneider
Raum: Barbara Pral
Kostüme: Elke Schneider
Premiere Duisburg: 21.4.1998

Die verkaufte Braut
von Bedřich Smetana
Musikalische Leitung:
Ira Levin/Kevin Rhodes
Inszenierung: Elijah Moshinsky/
David Ritch
Bühnenbild und Kostüme:
Liz und John Bury
Choreografie: Eleanor Fazan
Chor: Volkmar Olbrich
Premiere Düsseldorf: 8.5.1998
Premiere Duisburg: 26.2.1999

Beuys
von Franz Hummel
Musikalische Leitung: Wen-Pin Chien
Inszenierung: Hermann Schneider
Raum und Kostüme: Jannis Kounellis
Uraufführung Rheinmetall-Halle
Düsseldorf: 27.5.1998

Tristan und Isolde
von Richard Wagner
Musikalische Leitung:
Zoltán Peskó / Baldo Podic
Inszenierung: Werner Schroeter
Bühnenbild und Kostüme:
Hans Joachim Schliecker
Chor: Wolfgang Dünwald
Premiere Duisburg: 6.6.1998
Premiere Düsseldorf: 17.4.1999

La finta giardiniera
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung:
Jonathan Darlington/Francesco Corti
Inszenierung: Christof Loy
Bühnenbild und Kostüme:
Herbert Murauer
Premiere Düsseldorf: 25.6.1998
Premiere Duisburg: 19.3.1999

Spielzeit 1998/99

La traviata
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung:
Zoltán Peskó/Baldo Podic
Inszenierung, Bühnenbild
und Kostüme:
Karl-Ernst und Ursel Herrmann
Chor: Wolfgang Dünwald
Choreografie: Pierre Boisserie
Premiere Düsseldorf: 18.9.1998
Premiere Duisburg: 22.11.2000

Das Rheingold · Die Walküre
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Hans Wallat
Szenische Realisation: Tobias Richter
Bild- und Raumkonzeption:
Matthis Nitsche
Kostüme: Danielle Laurent
Das Rheingold: 19.9.1998
Die Walküre: 20.9.1998
Kraftzentrale im Hüttenwerk
Meiderich, Landschaftspark
Duisburg-Nord

Opernstudio der DOR
Mahagonny-Songspiel
Happy End
von Kurt Weill – Bertolt Brecht
Musikalische Leitung: Francis Corke
Inszenierung: Hermann Schneider
Choreografie: Anna Vita
Bühne: Barbara Pral
Kostüme: Elke Schneider
Premiere Duisburg: 21.10.1998

Ballettabend
Ein Sommernachtstraum
Ballett von Youri Vàmos
Musik von Felix Mendelssohn-
Bartholdy
Musikalische Leitung:
Stéphane Denève
Choreografie: Youri Vàmos
Bühnenbild und Kostüme:
Michael Scott
Premiere Düsseldorf: 18.11.1998
Premiere Duisburg: 30.3.2000

Jenufa
von Leoš Janáček
Musikalische Leitung:
Jonathan Darlington / Ira Levin
Inszenierung: Stein Winge
Bühnenbild: Johannes Schütz
Kostüme: Sabine Boing
Chor: Volkmar Olbrich
Choreografie: Wolfgang Enck
Premiere Duisburg: 21.11.1998
Premiere Düsseldorf: 22.1.1999

Opernstudio der DOR
Vier Kurzopern
nach Thornton Wilder
Mozart und der graue Bote
von Elena Mendoza Lopez
Leviathan
von Spiros Mouchagier
Bruder Feuer
von Andreas Daams
Hast du nicht achtgehabt
auf meinen Knecht Hiob?
von Thomas Bartel
Musikalische Leitung: Francis Corke /
Mark-Andreas Schlingensiepen
Inszenierung: Hermann Schneider
Raum: Barbara Pral
Kostüme: Elke Schneider
Premiere Duisburg: 14.12.1998

Così fan tutte
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung:
Zoltán Peskó/Ira Levin
Inszenierung: Tobias Richter
Bühnenbild und Kostüme:
Gian Maurizio Fercioni
Chor: Wolfgang Dünwald
Premiere Duisburg: 10.1.1999
Premiere Düsseldorf: 18.2.2000
Koproduktion mit dem
Festival Strasbourg

Ballettabend
Shannon Rose – Eine Liebe in Irland
Ballett von Youri Vàmos
Musik von Jean Sibelius
Musikalische Leitung: Kevin Rhodes
Inszenierung und Choreografie:
Youri Vàmos
Bühnenbild: Michael Scott
Kostüme: Danielle Laurent
Premiere Duisburg: 30.1.1999
Premiere Düsseldorf: 6.5.1999

Meine Schwester und ich
von Ralph Benatzky
Musikalische Leitung:
Wen-Pin Chien/Günther Albers
Inszenierung: Chris Alexander
Bühnenbild: Kathrin Kegler
Kostüme: Danielle Laurent
Choreografie: Anna Vita
Premiere Düsseldorf: 12.2.1999
Premiere Duisburg: 5.2.2000

Palestrina
von Hans Pfitzner
Musikalische Leitung: Hans Wallat
Inszenierung: Nikolaus Lehnhoff
Bühnenbild: Tobias Hoheisel
Kostüme: Bettina J. Walter
Chor: Volkmar Olbrich
Premiere Düsseldorf: 26.3.1999

Lucia di Lammermoor
von Gaëtano Donizetti
Musikalische Leitung: Francesco Corti
Inszenierung: Christof Loy
Bühnenbild und Kostüme:
Herbert Murauer
Chor: Wolfgang Dünwald
Premiere Duisburg: 30. 4.1999
Premiere Düsseldorf: 29.5.1999

Ballettabend
Polish Pieces
Ballett von Hans van Manen
(Deutsche Erstaufführung)
Musik von Henryk Górecki
Choreografie: Hans van Manen
Bühne und Kostüme: Keso Dekker
–
Quasi una fantasia
Ballett von Youri Vàmos
(Uraufführung)
Musik von Henryk Górecki
Choreografie: Youri Vàmos
Kostüme: Danielle Laurent
–
U(h)r-Instinkt
Ballett von Eva Zamazalová
(Uraufführung)
Musik von Beat Furrer
Choreografie: Eva Zamazalová
Bühne und Kostüme: Elena Lukjanova
–
Shpiel es
Ballett von Marc Ribaud
(Deutsche Erstaufführung)
Musik von Kol Simcha
Choreografie: Marc Ribaud
Bühne und Kostüme: Dirk Hofacker
Premiere Düsseldorf: 12.6.1999

Spielzeit 1999/2000

Die Meistersinger von Nürnberg
von Richard Wagner
Musikalische Leitung: John Fiore
Inszenierung:
Heinz Lukas-Kindermann
Bühnenbild:
Günther Schneider-Siemssen
Kostüme: Inge Diettrich
Chor: Wolfgang Dünwald
Premiere der Neueinstudierung
Duisburg: 9.10.1999
Premiere der Neueinstudierung
Düsseldorf: 7.5.2000

Drei Schwestern
von Peter Eötvös
(Deutsche Erstaufführung)
Musikalische Leitung: Wen-Pin Chien
Musikalische Leitung 2. Orchester:
Günther Albers
Inszenierung: Inga Levant
Bühnenbild: Johannes Schütz
Kostüme: Brigitte Reiffenstuel
Düsseldorf: 13.10.1999

Opernstudio der DOR
Der gestiefelte Kater
von César Cui
Musikalische Leitung: Günther Albers
Inszenierung: Hermann Schneider
Bühne: Barbara Pral
Kostüme: Elke Schneider
Premiere Düsseldorf: 28. 10. 1999
Premiere Duisburg: 3.12.1999

Ballettabend
Dornröschen –
Die letzte Zarentochter
Ballett von Youri Vàmos
Musik von Peter I. Tschaikowsky
Musikalische Leitung: Ira Levin
Inszenierung und Choreografie:
Youri Vàmos
Bühne und Kostüme: Michael Scott
Premiere Duisburg: 29.10.1999
Premiere Düsseldorf: 16.12.1999

Alcina
von Georg Friedrich Händel
Musikalische Leitung:
Jonathan Darlington / Ira Levin
Inszenierung, Bühnenbild
und Kostüme: Herbert Wernicke
Premiere Duisburg: 25.11.1999
Premiere Düsseldorf: 21.12.2000

Orpheus in der Unterwelt
von Jacques Offenbach
Musikalische Leitung: Kevin Rhodes
Inszenierung: Tobias Richter
Bühnenbild und Kostüme:
Gian Maurizio Fercioni
Chor: Wolfgang Dünwald
Premiere Düsseldorf: 2.12.1999
Premiere Duisburg: 28.4.2000

La fille du régiment
von Gaëtano Donizetti
Musikalische Leitung: Francesco Corti
Inszenierung: Emilio Sagi
Bühnenbild und Kostüme:
Fernando Botero
Chor: Gerhard Michalski
Premiere Duisburg: 23.1.2000
Premiere Düsseldorf: 11.11.2000

Ballettabend
Der Fall Othello
Ballett von Youri Vàmos
Musik von Leoš Janáček
Musikalische Leitung: Kevin Rhodes
Choreografie: Youri Vàmos
Bühne: Michael Scott
Kostüme: Danielle Laurent
Premiere Düsseldorf: 26.1.2000
Premiere Duisburg: 29.10.2000

Der fliegende Holländer
von Richard Wagner
Musikalische Leitung:
Zoltán Peskó/Ira Levin
Inszenierung: Adolf Dresen
Bühnenbild und Kostüme:
Wolf Münzer
Chor: Gerhard Michalski
Choreografische Mitarbeit:
Falco Kapuste
Premiere Düsseldorf: 25.3.2000
Premiere Duisburg: 8.12.2001

Opernstudio der DOR
Il mondo della luna
von Joseph Haydn
Musikalische Leitung: Günther Albers
Inszenierung: Hermann Schneider
Bühne: Barbara Pral
Kostüme: Elke Schneider
Premiere Duisburg: 19.5.2000

Več Makropulos
von Leoš Janáček
Musikalische Leitung: John Fiore
Inszenierung: Stein Winge
Bühnenbild: Johannes Schütz
Kostüme: Sabine Böing
Chor: Gerhard Michalski
Premiere Düsseldorf: 10.6.2000
Premiere Duisburg: 21.6.2000

Ballettabend
New British Dance
Tendanze
Ballett von Richard Wherlock
(Uraufführung)
Musik von Karl Jenkins
Choreografie und Kostüme:
Richard Wherlock
–
Trilogy
Ballett von Matthew Hart
Cry Baby Kreisler
Musik von Fritz Kreisler
(Deutsche Erstaufführung)
Choreografie und Kostüme:
Matthew Hart
Highly Strung
Musik von Claude Debussy
(Deutsche Erstaufführung)
Choreografie: Matthew Hart
Kostüme: Theresa Hart
Girl Band
Musik von Morton Gould
(Uraufführung)
Choreografie: Matthew Hart
Kostüme: Danielle Laurent
Rooster
Ballett von Christopher Bruce
Musik von The Rolling Stones
Choreografie: Christopher Bruce
Kostüme: Marian Bruce
Premiere Düsseldorf,
Tanzhaus NRW: 22.6.2000

Spielzeit 2000/01

Lulu
von Alban Berg
Musikalische Leitung: John Fiore
Inszenierung: Nikolaus Lehnhoff
Bühnenbild und Kostüme:
Tobias Hoheisel
Premiere Düsseldorf: 21.9.2000
Premiere Duisburg: 3.11.2000

Don Carlos
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung:
John Fiore/Stéphane Denève
Inszenierung: Christof Loy
Bühnenbild und Kostüme:
Herbert Murauer
Chor: Gerhard Michalski
Premiere Duisburg: 13.10.2000
Premiere Düsseldorf: 18.3.2001

Oper für Kinder
Der Freischütz und der Teufel
Musik von Carl Maria von Weber
neu erzählt von Michael Leinert
Musikalische Leitung: Glen Lewis
Inszenierung: Michael Leinert
Ausstattung: Walter Perdacher
Premiere Duisburg: 28.11.2000
Premiere Düsseldorf: 9.12.2000
Premiere Musical Theater Duisburg:
7.12.2001

Ballettabend
Solo für zwei
Ballett von Mats Ek
Musik von Arvo Pärt
Choreografie: Mats Ek
Bühne und Kostüme: Peder Freiij
–
Phädra
Ballett von Jochen Ulrich und Fabrice Jaquois
Musik von Eleni Karaindrou
Musikalische Leitung:
Wen-Pin Chien/Roland Techet
Choreografie: Jochen Ulrich
Bühne: Alfio Giuffrida
Kostüme: Bjanka Ursulov
Premiere Düsseldorf: 30.11.2000
Premiere Duisburg:31.5.2002

Opernstudio der DOR
SpielRäume
RaumSpiele I
Musiktheater für das 21. Jahrhundert
–
Hin und Zurück
von Paul Hindemith
Regie: Marcus Lobbers
Kostüme: Pia Mackert
–
Ensemble
aus „Staatstheater" von Maurice Kagel
Regie: Hermann Schneider
Kostüme: Elke Schneider
–

Pierrot lunaire
von Arnold Schönberg
Regie: Alexander von Pfeil
Kostüme: Elke Schneider
–
Europera 3
von John Cage
Musikalische Leitung: Günther Albers
Regie: Hermann Schneider
Kostüme: Elke Schneider
Premiere Duisburg: 12.12.2000

L'italiana in Algeri
von Gioacchino Rossini
Musikalische Leitung:
Francesco Corti/Martin Fratz
Inszenierung: Christof Loy
Bühnenbild und Kostüme:
Herbert Murauer
Chor: Wolfgang Dünwald
Premiere Düsseldorf: 26.1.2001
Premiere Duisburg: 27.11.2003

Opernstudio der DOR
RaumSpiele
SpielRäume II
–
Europera 3 + 4
von John Cage
Spielleitung: Hermann Schneider
Musikalische Einstudierung:
Günther Albers und Franz Klee
Kostüme: Elke Schneider
Premiere Duisburg: 15.2.2001

Ballettabend
Cinderella
Ballett von Youri Vàmos
Musik von Sergej Prokofjew
Musikalische Leitung: Kevin Rhodes
Choreografie: Youri Vàmos
Bühnenbild und Kostüme:
Michael Scott
Premiere Duisburg: 31.3.2001
Premiere Düsseldorf: 13.5.2001

Boris Godunow
von Modest Mussorgskij
Musikalische Leitung:
John Fiore/Ira Levin
Inszenierung: Stein Winge
Bühnenbild: Johannes Schütz
Kostüme: Sabine Böing
Chor: Gerhard Michalski
Premiere Düsseldorf: 21.4.2001
Premiere Duisburg: 8.6.2001

Was ihr wollt
von Manfred Trojahn
Musikalische Leitung:
Jonathan Darlington
Inszenierung und Bühne:
Peter Mussbach
Kostüme: Andrea Schmid-Futterer
Premiere Duisburg: 6.5.2001
Premiere Düsseldorf: 19.5.2001

Opernstudio der DOR
RaumSpiele
SpielRäume III
La voix humaine
von Francis Poulenc
Musikalische Leitung: Günther Albers
Regie: Hermann Schneider
Raum: Rainer Stute
Premiere Duisburg: 9.5.2001

Opernstudio der DOR
Rita
von Gaëtano Donizetti
–
Enoch Arden
von Richard Strauss
Musikalische Leitung: Günther Albers
Regie und Bühne: Marcus Lobbers
Kostüme: Pia Maria Mackert
Produktionsleitung:
Hermann Schneider
Premiere Duisburg: 29.6.2001
Restaurant im Hafenforum

Spielzeit 2001/02

Ballettabend
Schwanensee
Ballett von Youri Vàmos
Musik von Peter I. Tschaikowsky
Musikalische Leitung: Martin Fratz
Choreografie: Youri Vàmos
Bühnenbild und Kostüme:
Michael Scott
Premiere Theater am Marientor
Duisburg: 16.9.2001
Premiere Düsseldorf: 10.11.2001

La Dame blanche
von François Adrien Boildieu
Musikalische Leitung: Baldo Podic
Inszenierung: Tobias Richter
Bühnenbild und Kostüme:
Johannes Leiacker
Chor: Gerhard Michalski
Premiere Düsseldorf: 7.10.2001

L'Orfeo
von Claudio Monteverdi
Musikalische Leitung:
Christoph Spering
Inszenierung: Christof Loy
Bühnenbild: Dirk Becker
Kostüme: Michaela Barth
Premiere Düsseldorf: 19.10.2001
Premiere Duisburg: 14.9.2002

Der Vogelhändler
von Carl Zeller
Musikalische Leitung:
Alexander Joel/Andreas Stoehr
Szenische Neueinstudierung:
Friedemann Steiner
Bühnenbild: Thomas Gabriel
Kostüme: Sven Bindseil
Chor: Christoph Kurig
Choreografische Mitarbeit:
Wolfgang Enck
Premiere Theater am Marientor
Duisburg: 31.10.2001
Premiere Düsseldorf: 26.1.2002

Príhody lišky Bystroušky
(Das schlaue Füchslein)
von Leoš Janáček
Musikalische Leitung:
John Fiore/Jonathan Darlington
Inszenierung: Stein Winge
Bühnenbild: Pavel Dobrusky
Kostüme: Tine Schwab
Chor: Gerhard Michalski
Premiere Düsseldorf: 7.12.2001
Premiere Duisburg: 9.3.2002

Tosca
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung: John Fiore
Inszenierung: Dietrich Hilsdorf
Bühnenbild und Kostüme:
Johannes Leiacker
Chor: Christoph Kurig
Premiere Duisburg: 16.2.2002
Premiere Düsseldorf: 29.6.2002

Igor Strawinsky Ballettabend
Petruschka
Ballett von Erich Walter
Musik von Igor Strawinsky
Musikalische Leitung:
Stéphane Denève / Wen-Pin Chien
Choreografie: Erich Walter
Bühnenbild: Jorge Villarreal
Kostüme: Gerda Zientek
–

Le sacre du printemps
Ballett von Youri Vàmos
Musik von Igor Stawinsky
Musikalische Leitung:
Stéphane Denève/Wen-Pin Chien
Choreografie: Youri Vàmos
Bühnenbild und Kostüme:
Michael Scott
Premiere Düsseldorf: 12.4.2002
Premiere Duisburg: 1.2.2003

Madame La Peste
von Gerhard Stäbler
(Uraufführung/Auftragswerk)
Musikalische Leitung: Günther Albers
Inszenierung: Elmar Fulda
Bühnenbild und Kostüme:
Florian Parbs
Chor: Gerhard Michalski
Premiere Duisburg: 26.4.2002
Premiere Düsseldorf: 24.5.2002

Spielzeit 2002/03

The Bird Garden
von Quentin Thomas
(Uraufführung/Auftragswerk)
Musikalische Leitung: Martin Fratz
Inszenierung: Norbert Kentrup
Bühnenbild und Kostüme: Polly Hope
Premiere Düsseldorf: 18.9.2002

Carmen
von George Bizet
Musikalische Leitung: Baldo Podic/
Lodovico Zocche
Inszenierung: Jérôme Savary
Bühnenbild: Michel Lebois
Kostüme: Michel Dussarrat
Chor: Christoph Kurig
Premiere Düsseldorf: 25.10.2002
Premiere Duisburg: 23.2.2003

Ballettabend
West Side Story
Ballett von Youri Vàmos
Musik von Leonard Bernstein
Musikalische Leitung: Koen Schoots
Inszenierung und Choreografie:
Youri Vàmos
Bühnenbild und Kostüme:
Michael Scott
Premiere Duisburg: 27.10.2002
Premiere Düsseldorf: 16.11.2002

Capriccio
von Richard Strauss
Musikalische Leitung:
John Fiore/Andreas Stoehr
Inszenierung: Tobias Richter
Bühnenbild und Kostüme:
Gian Maurizio Fercioni
Premiere Duisburg: 30.11.2002
Premiere Düsseldorf: 13.4.2003

L'amour des trois oranges
von Sergej Prokofjew
Musikalische Leitung:
Ira Levin/Wen-Pin Chien
Inszenierung: Benno Besson
Bühnenbild: Ezio Toffolutti
Kostüme: Patricia Toffolutti
Chor: Gerhard Michalski
Premiere Düsseldorf: 20.12.2002
Premiere Duisburg: 26.3.2004

Cavalleria rusticana
von Pietro Mascagni
Pagliacci
von Ruggiero Leoncavallo
Musikalische Leitung: John Fiore
Inszenierung: Christof Loy
Bühnenbild und Kostüme:
Herbert Murauer
Chor: Gerhard Michalski
Premiere Düsseldorf: 14.2.2003
Premiere Duisburg: 6.6.2003

Ballettabend
Fantastische Symphonien
Ballette von Uwe Scholz
Musik von Robert Schumann
und Hector Berlioz
Musikalische Leitung: Martin Fratz
Choreografie, Bühnenbild,
Kostüme: Uwe Scholz
Premiere Duisburg: 29.3.2003
Premiere Düsseldorf: 5.7.2003

Norma
von Vincenzo Bellini
Musikalische Leitung:
John Fiore/Lodovico Zocche
Inszenierung: Werner Schroeter
Bühnenbild: Barbara Rückert
Kostüme: Alberte Barsacq
Chor: Gerhard Michalski
Premiere Düsseldorf: 16.5.2003
Premiere Duisburg: 1.2.2004

Il ritorno d'Ulisse in patria
von Claudio Monteverdi
Musikalische Leitung: Andreas Stoehr
Inszenierung: Christof Loy
Bühnenbild: Dirk Becker
Kostüme: Michaela Barth
Premiere Düsseldorf: 18.6.2003

Die Entführung aus dem Serail
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung:
Jonathan Darlington/Alexander Joel
Inszenierung: Andràs Fricsay
Bühnenbild und Kostüme:
Johannes Leiacker
Chor: Christoph Kurig
Premiere Duisburg: 27.6.2003
Premiere Düsseldorf: 24.1.2004

Macbeth
von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung:
Alexander Joel/ John Fiore
Inszenierung: Stein Winge
Bühnenbild und Kostüme:
Tine Schwab
Chor: Gerhard Michalski
Premiere Düsseldorf: 19.7.2003
Premiere Duisburg: 7.11.2003

Spielzeit 2003/04

Oper für Kinder
Figaro, der Barbier von Sevilla
Musik von Gioachino Rossini
Musikalische Leitung: Wen-Pin Chien
Inszenierung: Tobias Richter
Ausstattung: Gian Maurizio Fercioni
Premiere Düsseldorf: 22.9.2003
Premiere Duisburg: 9.12.2003

TheaterKonzert
von Mauricio Kagel
Szenario
Quodlibet
Duodramen
Das Konzert
Uraufführung/Auftragswerk
der Kunststiftung NRW
Ein Brief
Musikalische Leitung: Roland Techet
Dirigent der Uraufführung
Das Konzert: Mauricio Kagel
Inszenierung: Christof Nel
Bühnenbild: Roland Aeschlimann
Kostüme: Margit Koppendorfer
Premiere Duisburg: 2.10.2003
Premiere Düsseldorf: 24.10.2003
Koproduktion mit der RuhrTriennale

Il Trittico
Il tabaro (Der Mantel)
Suor Angelica
Gianni Schicchi
von Giacomo Puccini
Musikalische Leitung:
John Fiore/Alexander Joel
Inszenierung: Dietrich Hilsdorf
Bühnenbild und Kostüme:
Johannes Leiacker
Chor: Gerhard Michalski
Premiere Düsseldorf: 17.10.2003
Premiere Duisburg: 18.4.2004

Ballettabend
Coppélia am Montmartre
Ballett von Youri Vàmos
Musik von Léo Delibes
Musikalische Leitung: Koen Schoots
Choreografie: Youri Vàmos
Bühnenbild und Kostüme:
Michael Scott
Premiere Düsseldorf: 8.11.2003
Premiere Duisburg: 16.10.2004

L'incoronazione di Poppea
von Claudio Monteverdi
Musikalische Leitung: Andreas Stoehr
Inszenierung: Christof Loy
Bühnenbild: Dirk Becker
Kostüme: Michaela Barth
Premiere Düsseldorf: 7.3.2004
Die Zauberflöte
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung:
Constantin Carydis/Andreas Stoehr
Inszenierung: Christof Loy
Bühnenbild und Kostüme:
Herbert Murauer
Chor: Gerhard Michalski
Premiere Duisburg: 5.6.2004
Premiere Düsseldorf: 3.7.2004

Ballettabend
Sylvia
Ballett von John Neumeier
Musik von Leo Delibes
Musikalische Leitung: Martin Fratz
Choreografie: John Neumeier
Bühnenbild und Kostüme:
Yannis Kokkos
Premiere Düsseldorf: 20.3.2004
Premiere Duisburg: 13.6.2004

Opernstudio der DOR
Szenen aus dem Leben der Bohème
(nach Giacomo Puccinis Oper „La bohème")
Musikalische Leitung: Robert Lichter
Inszenierung: Christof Loy
Raumkonzept: Darko Petrovic
Kostüme: Isabel Kurscheid
Premiere Duisburg: 18.07.2004
Premiere Düsseldorf: 20.07.2004

Spielzeit 2004/05

Don Giovanni
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung:
John Fiore/Zbynek Müller
Inszenierung: Tobias Richter
Bühnenbild und Kostüme:
Gian Maurizio Fercioni
Chor: Gerhard Michalski
Premiere Düsseldorf: 23.9.2004
Premiere Duisburg: 24.5.2005
Koproduktion mit dem
Festival Strasbourg

Les contes d'Hoffmann
von Jacques Offenbach
Musikalische Leitung:
Baldo Podic/Robert Reimer
Inszenierung: Christof Loy
Bühnenbild und Kostüme:
Herbert Murauer
Chor: Christoph Kurig
Premiere Düsseldorf: 29.10.2004
Premiere Duisburg: 26.3.2006

Oper für Kinder
Cendrillion
von Jules Massenet
Musikalische Leitung: Robert Lichter
Inszenierung: Marcus Lobbes
Bühnenbild: Jörn Fröhlich
Kostüme: Isabel Kurscheid
Premiere Duisburg: 5.11.2004
Premiere Düsseldorf: 2.2.2005

Eugen Onegin
von Peter I. Tschaikowsky
Musikalische Leitung:
Will Humburg/Andreas Stoehr
Inszenierung: Gian-Carlo del Monaco
Bühnenbild: Johannes Leiacker
Kostüme: Birgit Wentsch
Chor: Gerhard Michalski
Premiere Düsseldorf: 3.12.2004
Premiere Duisburg: 1.4.2005

Elektra
von Richard Strauss
Musikalische Leitung: John Fiore
Inszenierung: Stein Winge
Bühnenbild: Johannes Schütz
Kostüme: Sabine Böing
Chor: Christoph Kurig
Premiere Duisburg: 4.12.2004

Vipern
von Christian Jost
(Uraufführung/Auftragswerk)
Musikalische Leitung: John Fiore
Inszenierung: Eike Gramss
Bühnenbild und Kostüme:
Gottfried Pilz
Düsseldorf: 21.1.2005

Ballettabend
Der holzgeschnitzte Prinz
Ballett von Youri Vàmos
Musik von Béla Bartók
Musikalische Leitung: Koen Schoots
Inszenierung und Choreografie:
Youri Vàmos
Ausstattung: Michael Scott
–
Erda
Ballett von Youri Vàmos
Musik von Péteris Vasks
Musikalische Leitung: Koen Schoots
Inszenierung und Choreografie:
Youri Vàmos
Ausstattung: Michael Scott
Premiere Duisburg: 22.1.2005
Premiere Düsseldorf: 2.4.2005

La Wally
von Alfredo Catalani
Musikalische Leitung: Alexander Joel
Inszenierung: Nicolas Joël
Bühnenbild und Kostüme:
Andreas Reinhardt
Chor: Gerhard Michalski
Premiere Düsseldorf: 30.4.2005

Ballettabend
Szenen
Ballett von Heinz Spoerli
Musik von Robert Schumann
Choreografie: Heinz Spoerli
Kostüme: Danielle Laurent
–
Sarkasmen
Ballett von Hans van Manen
Musik von Sergej Prokofjew
Choreografie, Bühnenbild und
Kostüme: Hans van Manen
–
Kammerballett
Ballett von Hans van Manen
Musik von Kara Karayew,
Domenico Scarlatti, John Cage
Choreografie: Hans van Manen
Ausstattung: Keso Dekker
Premiere Duisburg: 14.5.2005
Premiere Düsseldorf: 25.6.2005

Tanztheater Pina Bausch
Iphigenie auf Tauris
von Christoph Willibald Gluck
Musikalische Leitung:
Jan Michael Horstmann
Inszenierung und Choreografie:
Pina Bausch
Bühne und Kostüme:
Pina Bausch und Jürgen Dreier
Premiere Düsseldorf 1.10.2004

Spielzeit 2005/06

Ballettabend Mats Ek
Bernardas Haus
Musik von J.S. Bach, u.a.
Choreografie: Mats Ek
Ausstattung: Marie-Louise Ekman
–
Eine Art von ...
Musik von Henryk Górecki
Choreografie: Mats Ek
Ausstattung: Maria Geber
Premiere Düsseldorf: 30.9.2005
Premiere Duisburg: 19.11.2005

Les Troyens
von Hector Berlioz
Musikalische Leitung: John Fiore
Inszenierung: Christof Loy
Bühnenbild: Herbert Murauer
Kostüme: Michaela Barth
Chor: Gerhard Michalski/
Christoph Kurig
Premiere Duisburg: 1. Teil (Akt I – II)
„Die Einnahme von Troja", 29.10.2005
Premiere Düsseldorf: 2. Teil (Akt III – V)
„Die Trojaner in Karthago", 29.10.2005

Telemaco
von Alessandro Scarlatti
Musikalische Leitung: Andreas Stoehr
Inszenierung: Lukas Hemleb
Bühnenbild: Jane Joyet
Kostüme: Julie Scobeltzine
Premiere Düsseldorf: 30.10.2005
Koproduktion mit den Schwetzinger
Festspielen 2005

La belle Hélène
von Jacques Offenbach
Musikalische Leitung: Christian Rieger
Inszenierung: Christof Loy
Bühnenbild: Barbara Pral in einem
Raum von Herbert Murauer
Kostüme: Birgit Wentsch
Choreografische Mitarbeit:
Wolfgang Enck
Premiere Duisburg: 5.11.2005
Premiere Düsseldorf: 9.3.2005

Der Roman mit dem Kontrabass
von Jürg Baur
Musikalische Leitung:
Thomas Gabrisch
Inszenierung: Michael Leinert
Bühnenbild und Kostüme:
Walter Perdacher
Uraufführung/Auftragswerk
Düsseldorf, Robert-Schumann-
Musikhochschule: 24.11.2005

The Gondoliers or
The King of Barataria
von Arthur Sullivan
Musikalische Leitung:
Martin André/Wen-Pin Chien
Inszenierung: Dan Jemmett
Bühnenbild und Kostüme: Dick Bird
Chor: Gerhard Michalski
Premiere Düsseldorf: 9.12.2005
Premiere Duisburg: 10.6.2006

Tiefland
von Eugen d'Albert
Musikalische Leitung: Hans Wallat
Inszenierung: Elmar Fulda
Bühnenbild und Kostüme:
Florian Parbs
Chor: Christoph Kurig
Premiere Duisburg: 28.1.2006

La clemenza di Tito
von Wolfgang Amadeus Mozart
Musikalische Leitung: Andreas Stoehr
Inszenierung: Christof Nel
Bühnenbild: Roland Aeschlimann
Kostüme: Ilse Welter
Chor: Gerhard Michalski
Premiere Düsseldorf: 4.2.2006

Mozart in Paris
Erzählt von Christof Loy
nach Briefen der Familie Mozart
Musik von Wolfgang Amadeus Mozart
in einer Fassung von Christian Rieger
Musikalische Leitung: Christian Rieger
Inszenierung: Christof Loy

Bühnenbild und Kostüme:
Herbert Murauer/
Valentine Koppenhöfer
Premiere Duisburg: 4. März 2006
Premiere Düsseldorf: 10.3.2006
Koproduktion mit dem Staatsschauspiel Stuttgart und dem Hamburger Schauspielhaus

Ballettabend
Julien Sorel
Ballett von Youri Vàmos
Musik von Sir Edward Elgar
Musikalische Leitung: Michael Collins
Choreografie: Youri Vàmos
Bühne und Kostüme: Michael Scott
Premiere Duisburg: 10.3.2006

Hamlet
von Ambroise Thomas
Musikalische Leitung: Alexander Joel
Inszenierung und Bühne:
Michael Leinert
Kostüme: Marie Theres Cramer
Chor: Christoph Kurig
Premiere Düsseldorf: 22.3.2006

La forza del destino
von Giuseppe Verdi
(Konzertante Aufführung)
Musikalische Leitung: John Fiore
Chor: Gerhard Michalski
Premiere Düsseldorf,
Tonhalle: 12.4.2006
Ballettabend
Peter und der Wolf
Ballett für Kinder von Eva Zamazalová
Musik von Sergej Prokofjew
Musikalische Leitung: Michael Collins
Konzept und Choreografie:
Eva Zamazalová
Kostüme: Danielle Laurent,
Barbara Pral
Premiere Düsseldorf
RheinOperMobil: 13.5.2006

Kiss me, Kate
von Cole Porter
Musikalische Leitung: Martin Fratz
Inszenierung: Norbert Kentrup
Bühne und Kostüme: Polly Hope
Choreografie: James de Groot,
Paul Kribbe
Premiere Düsseldorf
RheinOperMobil: 2.6.2006

Ballettabend
Black influence
Ballettabend mit vier Uraufführungen
Ampelfieber
Choreografie: Young-Soon Hue
Musik: Aphex Twin, James Brown,
Kodo, Manfred Leuchter, Yello
Kostüme: Danielle Laurent
–
Elements
Choreografie: Paul Haze
Musik: Knuth Jerxen
Kostüme: Danielle Laurent
–
Kommen und gehen,
manchmal bleiben
Choreografie: Fernando Melo
Musik: Alva Noto
Kostüme: Marcus Pysall
–
A little extrem
Choreografie: Petr Zuska
Musik: Snoop Dog, 50 Cent, Nelly,
Eminem, Cypress Hill, Shaggy, 2Pag,
Martina Arnold
Kostüme: Romansolc
Premiere Düsseldorf
RheinOperMobil: 21.5.2006

Zyklen

L'Orfeo, Il ritorno d'Ulisse in patria,
L'incoronazione di Poppea
von Claudio Monteverdi

Der Ring des Nibelungen
von Richard Wagner

Gastspiele

1997/98

Tanzfestival „Basel tanzt"
Three Pieces
Visions Fugitives
Black Cake
–
Tanzmesse NRW
Essen
Der holzgeschnitzte Prinz
–
Ludwigshafen
Der Nussknacker
–
Leverkusen
Romeo und Julia
–
Oberhausen
Così fan tutt'
(Aufführung des Opernstudios)
–
Wien „Festwochen"
Beuys
–
Venedig
Der holzgeschnitzte Prinz
Der wunderbare Mandarin

1998/99

Festival de Sintra
Black Cake
Carmina Burana
–
Rotterdam
La traviata
(Konzertante Aufführung)
–
Bochum
Mahagonny Songspiel
Happy End
(Aufführung des Opernstudios)
–
Shanghai
Der fliegende Holländer
–
Rotterdam
Lucia di Lammermoor
(Konzertante Aufführung)
–
Oberhausen
Mahagonny Songspiel
Happy End
(Aufführung des Opernstudios)

Catania
Carmina Burana
Black Cake
–
Kuopio-Dance-Festival
Ein Sommernachtstraum
Black Cake
Carmen

1999/2000

Essen
Folkwang-Hochschule
Il mondo della luna
(Aufführung des Opernstudios)

2000/01

Hertogenbosch
Polish Pieces
–

Schlossfestspiele Ludwigsburg
Ein Sommernachtstraum
–
Ludwigshafen
Cinderella
–
Ratingen
Carmina Burana

2001/02

Festival de Sintra
Ein Sommernachtstraum
–
Mézièrs
Le nozze di Figaro
–
Shanghai/Wuhan/Peking
Romeo und Julia
–
Savolinna-Opera-Festival
Die Meistersinger von Nürnberg
Der Rosenkavalier

2002/03

Ludwigshafen
West Side Story
–
Festival de Sintra
Paganini
Le sacre du printemps

2003/04

Thurn- und Taxis
Schlossfestspiele Regensburg
Carmina Burana

2004/05

Hangzhou/Shanghai
Schwanensee
–
Schlossfestspiele Schwetzingen
Telemaco
–
Prag
Zyklus Der Ring des Nibelungen
–
Krakau
Romeo und Julia

2005/06

Montreux
Il ritorno d'Ulisse in patria
–
Kaarst
La finta giardiniera
(Aufführung des Jungen Ensembles)
im Museum Tuppenhof

Sonderveranstaltungen

Oper am Klavier
Kinder macht mit Oper
Kammermusik im Foyer
Symphoniker im Opernfoyer
Liederabende
Werkstattgespräche zu den Premieren
Konzerte Opernstudio/
Junges Ensemble
Opernführer
live vor den Vorstellungen
Gala – Abende mit Sängerstars
Operette im Gespräch
Benefizveranstaltungen
Europamatinéen
Junge Choreographen
Foyerausstellungen
In Memoriam
Blaue Stunde
Operncafé
Neujahrskonzerte
Koproduktionen mit dem Schauspiel-
haus Düsseldorf (u.a. Weihnachten
in Lied und Wort)
Koproduktionen mit der Opernklasse
der Robert-Schumann-Musikhoch-
schule Düsseldorf

Register
1956–2006

Gesamtleitung Geschäftsführung

Generalintendanten:
Professor Dr. Hermann Juch
Professor Dr. Grischa Barfuss
Professor Kurt Horres
Professor Tobias Richter

*Operndirektor:**
Georg Reinhardt

Direktoren für Verwaltung / Geschäftsführende Direktoren:
Walter Schoppmann
Karl Waschkowitz
Dr. Edelfried Koschmieder
Dieter Scheible
Dr. Werner Hellfritzsch
Jochen Grote

*Referenten und persönliche Mitarbeiter des Generalintendanten:**
Karl Ruhrberg
Heinz-Werner Faust
Dr. Vita Huber
Uwe Schmitz-Gielsdorf
Friedemann Steiner
Eric Vigié
Daniel Dollé

*Referenten und persönliche Mitarbeiter der Direktion**:
Jürgen Hennemann
Hergen Gräper
Oliver Königsfeld
Dr. Axel Baisch
Christoph Knoch

Künstlerisches Betriebsbüro

Stephen Harrison
(Künstlerischer Betriebsdirektor)*

Chefdisponenten und Leiter des Künstlerischen Betriebsbüro:
Franz Becke
Beate Burchhard
Ingrid Gradel
Thomas Greiner
Karlheinz Haberland
Stephen Harrison
Fred R. Hartmann
Otto Herbst
Dr. Harald Höferl
Mechthild Hoersch
Gisela Kögel
Dr. Heinrich Kraus
Dr. Fritz Landsittel
Dr. Gerard Mortier
Albert Neffgen
Ulrike Patt
Dr. Cornelia Preißinger
Walter Ruppel
Karin Zahn

Mitarbeiter und Assistenten des Künstlerischen Betriebsbüros:
Marion Albrecht
Jutta Bachmann
Wilfried J. Brandner
Ingeborg Colonia
Steffi Feige
Rodney Godshall
Burghard Hattendorf
Renate Klich
Alena Marsálková
Ilse Nattermann
Maya Nowbary
Beate Oberholtzer
Björn Peleikis
Sylvia Prantscheff
Dr. Cornelia Preißinger
Ulrich Ruhnke
Traute Sievers
Gudrun Steiner
Sylvia Weingärtner
Rüdiger Wick
Karin Zahn

Leitung Bibliothek / Archiv:
Sofia Werz
Nelly Plümacher
Melánie Herrmann

*Orchesterinspektoren:**
Wilhelm Cadow
Gerd Meiswinkel

Dramaturgie

Chefdramaturgen:
Reinhold Schubert
Karl Ruhrberg
Rolf Trouwborst
Dr. Vita Huber
Claus H. Henneberg
Timothy Coleman
Michael Leinert

Dramaturgen / Presse und Öffentlichkeitsarbeit:
Eva Bucht
Otto Herbst
Wiebke Hetmanek
Dr. Benedikt Holtbernd
Claudia Holthausen
Birgit Kirchner
Dr. Ilka Kügler
Sven Maier
Regine Müller
Silvia Brünig
Dr. Cornelia Preißinger
Dr. Anna Sinoli
Juliane Stahlknecht
Steffi Turre
Manfred von Stein
Günther W. Weißenborn
Werner Wiekenberg

Musikalische Oberleitung (GMD):

Alberto Erede
Günther Wich
Hiroshi Wakasugi
Hans Wallat
Zoltán Peskó
John Fiore (Chefdirigent)

Dirigenten:

A
Matthias Aeschbacher
Günther Albers
Sergio Albertini
Frans Allers
Walter Althammer
Amy Anderson
Martin André
Jane Attfield

B
Samuel Bächli
Jens Georg Bachmann
Wolfgang Balzer
Niksa Bareza
Eberhard Bäumler
Irving Beckmann
Giordano Bellincampi
Peter Bergamin
Allan Bergius
Erich Binder
Albert Bittner
Karl-Heinz Bloemeke
Hans Blümer
Stefan Blunier
Michael Boder
Roland Böer
Karl Böhm
Rüdiger Bohn
Anthony Bramall
Edgar Bredow
Friedrich Brenn
Gregor Bühl

C
Christoph Campestrini
Enrique Carreón-Robledo
Constantinos Carydis
Philippe de Chalendar
Jacques Chalmean
Frédéric Chaslin
Wen-Pin Chien
Vassilis Christopoulos
André Cluytens
Basil Coleman
Michael Collins
Francis Corke
Francesco Corti
Frank Cramer
Henryk Czyz

D
Ogan D'Narc
Jonathan Darlington
Yoram David
Alistair Dawes
Jacques Delacôte
Stéphane Denève
Oliver Dohnányi
Edward Downes
Hans Drewanz
Leo Driehuys

E
Kurt Edelhagen
Werner Egk
Wilfried Emmert
Peter Erckens
Alberto Erede

F
Heinz-Werner Faust
John Fiore
Adam Fischer
Markus Flohr
Lawrence Foster
Martin Fratz
Heinz Fricke
Rafael Frühbeck de Burgos
Tilo Fuchs

G
Thomas Gabrisch
Edward Gardner
Heinz Geese
Hans Gierster
Reynald Giovaninetti
Johannes Graichen
Mark Graveson
Bohumil Gregor
Hilary Griffiths
Wolfgang Groth
Arthur Grüber
Albert Grünes
Arrigo Guarnieri
Walter E. Gugerbauer
Peter Gülke
Theodor Guschlbauer
Enoch zu Guttenberg

H
Leopold Hager
Michael Halasz
Stephen Harrison
Michael Heise
Thomas Hengelbrock
Hans Werner Henze
Lutz Herbig
Hans Hilsdorf
Peter Hirsch
Lukas Höfling
Béla Hollay
Heinrich Hollreiser
Otto Honeck
Jan Michael Horstmann
Manfred Hübner
Will Humburg
Michael Hurshell
Mathias Husmann

I
Anton Illenberger
Eric Ingwersen

J
Marek Janowski
Georg Ludwig Jochum
Alexander Joel
Emmanuel Joël

K
Maurice Kagel
Isaac Karabtchevsky
Richard Karp
Jacek Kasprzyk
Bernhard Klee
Carlos Kleiber
Daniel Kleiner
Stefan Klieme
Stefan Klingele
Rainer Koch
Hiroshi Kodama
Siegfried Köhler
Bernhard Kontarsky
Kazimierz Kord
Michael Korth
Jiri Kout
David Kram
Yakov Kreizberg
Ernst Krenek
Davor Krnjak
Reinhold Kubik
Janos Kulka
Mathias Kuntzsch
Christoph Kurig

L
Zygmunt Latoszewski
Friedemann Layer
Alexander Lazarew
Werner Lemberg
Ira Levin
Glenn Lewis
Thomas Leyer
Daniel Lipton
Michael Luig
Fabio Luisi

M
Peter Maag
Charles Mackeras
Bruno Maderna
Boguslaw Madey
Julio Malavan
Gerhard Mandl
Anton Marik
Gerhard Markson
Luigi Martelli
Francesco-Maria Martini
Jean Martinon
Manfred Mayerhofer
Christopher McManus
Frank Meiswinkel
Yehudi Menuhin
Stefan Mindé
Herbert Mogg
Jean-François Monnard
Rainer Mühlbach
Zbynek Müller

N
Wolfgang von der Nahmer
Jonathan Nott

O
Shuya Okatsu
Volkmar Olbrich
Paolo Olmi

P
Imre Pallo
Ivan Parik
David Parry
Giuseppe Patané
Anton Paulik
Jean Perisson
Zoltán Peskó
Reinhard Peters
Rudolf Pielmayer
Hans-Werner Pintgen
Spiros Pisinos

Friedrich Pleyer
Baldo Podic
Pierre-Dominique Ponnelle
André Presser
Christof Prick

Q
Arnold Quennet

R
Hans Georg Ratjen
Robert Reimer
Kevin Rhodes
Christian Rieger
Gianfranco Rivoli
Stewart Robertson
Heinz Rockstroh
Myron Romanul
Alfons Römer
Peter Ronnefeld
Kasper de Roo
Dieter Rossberg
Guido Rumstadt
Donald Runnicles

S
Eraldo Samieri
Alexander Sander
Jochen Schaaf
Robert Schaub
Wolfgang H. Scheidt
Konstantin Schenk
Tristan Schick
Stephan Schleiner
Wilhelm Schleuning
Torsten Schmidt-Kapfenburg
Georg W. Schmöhe
Klaus E. Schneider
Peter Schneider
Hanns-Martin Schneidt
Claude Schnitzler
Koen Schoots
Jürgen Schulz
Reinhard Schwarz
Alexander Schwinck
Wilhelm Seefelken
Klauspeter Seibel
Reinhard Seifried
David Shallon
Steven Sloane
Peter Sommer
Christoph Spering
Horst Stein
David Stern
Andreas Stoehr
Christian Süss
Hans Suter
Hans Swarowsky
Eugen Szenkar

T
Samuelina Tahijá
Mladen Tarbuk
Roland Techet
Christian Thielemann
Ivan Törzs
Guillaume Tourniaire
Richard Trimborn
Wolfgang Trommer
Dominique Trottein

U
Hans Urbanek
Hector Urbòn

V
Neil Varon
Rudolf Vasata
Fabrizio Ventura
Marcello Viotti
Josef Vorsmann
Christian Voß

W
Hiroshi Wakasugi
Hans Wallat
Heinz Wallberg
Arend Wehrkamp
Ralf Weikert
Bruno Weil
Klaus Weise
Walter Weller
Helmut Wessel-Therhorn
Günther Wich
Antoni Wicherek
Ulrich Windfuhr
Johannes Winkler
Alexander Winterson
Robert Wolf

Y
Simone Young

Z
Hans Zanotelli
Fritz Zaun
Alberto Zedda
Hans Zender
Lodovico Zocche

Musikalische Einstudierung

Studienleiter:
Willibald Kießling
Richard Trimborn
Frank Egermann
Stephen Harrison
Jane Attfield
Reinhard Linden
Judy Wee

Solorepetitoren:
Jane Attfield
Marilyn Barnett
Ann Beckman
Irving Beckmann
William Billingham
Roland Böer
Friedrich Brenn
Wolfgang Brüll
Torsten Buldmann
Wen-Pin Chien
Michael Cleaver
Nora Clemens-Füten
Stephan Denève
Kenneth Duryea
Ville Enckelmann
Martin Fratz
Thomas Gabrisch
Denise Gaudry
Udo Gefe
Mark Graveson
Jacqueline Grenville
Bertrand Halary
Lars Hallin
Mark H. Hastings
Richard Heimann
Leann Hillmer
Gerd Hirtz
Otto Honeck
Manfred Hübner
Hartmut Hudezek
Anton Illenberger
Shelly Katz
Franz Klee
Carlos Kleiber
Kurt Klippstätter
Motonori Kobayashi
Siefried Köhler
Stephen Lano
Werner Lemberg
Glenn Lewis
Laska Maseck
Frank Maus
Christopher McManus
Frank Meiswinkel
Bernhard Mettler
Baldo Podic
Annette Reifig

Jacqueline Richard
Sanda Rintzler
Ellen Rissinger
Alfons Römer
Gerhart Roscher
Mack Sawyer
Jochen Schaaf
Stefan Schreiber
Jürgen Schulz
David Seaman
Sigmar Steddin
Margarete Stein
Wolf-Michael Storz
Hans Suter
Janice Suverkrop
Cecile Tallec
Roland Techet
Paul Theissen
Dagmar Thelen
Peter Toth
Richard Trimborn
Wilfried Viertel
Klaus von Axelson
Dirk Wedmann
Judy Wee
Stefan Wehr
Richard Whilds
Alexander Winterson
Anna Zelukiewicz

Regisseure:
(siehe Chronik 50 Jahre DOR)

Spielleitung und Regieassistenz:

Eva-Maria Abelein
Friedrich Wilhelm Andreas
Georg Asagaroff
Volker Böhm
Dr. Peter Brenner
Wolfgang Bständig
Dominique Caron
Michael Dittmann
Antony Ernst
Darius Etemadieh
Elmar Fulda
Andreas Geier
Thomas Greiner
Wolf A. Greinert
Josef Hang
Otto Herbst
Mechthild Hoersch
Alexandra Ilickovic
Elfriede John
Dieter Kaegi
Karen Mauksch
Viktor Politt
Ingrid Raffeiner
Ulrich Rapp
Friederike Rinne-Wolf
John Samuels
Hermann Schneider
Horst Günter Schwarz
Manfred Stadje
Horst Vogler
David Walsh
Peter Waury
Markus Weckesser
Axel R. Werner
Perry S. White
Manfred von Wildemann
Patrick Wurzel

Bühnen- und Kostümbildner:
(siehe Chronik 50 Jahre DOR)

Inspizienten:

Christine Bär
Jerome Biebesheimer
René Pierre Chiata
Manfred Dunkhorst
Helmut van Erck
Herbert Erkelenz
Anja Flemming
Michael Grabow
Dietrich Gündel
Michael Hartmann
Fritz Hofmann
Josef Kempf
Inge Koch
Diawill Lucas
Christine Marén
Monika Müller
Josef Nicodem
Annette Radenheimer
Albert Schneckenburger
Stephan Schulz-Ruprecht
Svenja Söhnchen
Erwin Tkotz
Egmont Unger
Peter Wagner
Eberhard Weisert

Souffleure:

Heike Behrens
Alexandra Bertram
Brunhilde Bremser
Ursula Brüll
Gabriele Buschmann
Hede Collenbusch
Evelyn Dalberg
Else Eschert
Ute Gherasim
Nicola Glück
Elsa Jungblut
Rudolf Kaiser
Sascha Kappler
Gisela Kasche
Susanne Leinert-Heidt
Lieselotte Maczulat
Norbert Mucha
Frank Müller
Ella Nikolaus
Armin Pickerott
Annette Radenheimer
Helga Schließke
Marian Soo-Muresan
Ingeborg Temper
Karin Velinova

Sängerinnen und Sänger

A
Mimi Aarden
Maria Abajan
Karl Acher
Martin Ackermann
Theo Adam
Bärbel Adams
Gertraut Aden
Eleonor Adler
Viktor Afasanenko
Alexandru Agache
Andreas Camillo Agrelli
Fernando Aguilera
Cvetka Ahlin
Douglas F. Ahlstedt
Claes H. Ahnsjö
Hans-Georg Ahrens
Britt Maria Ahrun
Erika Ahsbahs
Nelly Ailakowa
Frank van Aken
Marion Alch
Bernd Aldenhoff
Kate Aldrich
Carlos Alexander
Jay Alexander
Anna Alexivea
Stefano Algieri
Lucia Aliberti
Richard Allen
Robert Allmann
Anna Laure Allonso
Carlos Almaguer
Graciela Alperyn
Karen Altman
Maria Altmann-Althausen
Jeannine Altmeyer
Theo Altmeyer
Eduardo Alvares

Günther Ambrosius
Bert Amkreutz
Diana Amos
Orlin Anatassov
James Anderson
Robert Bruce Anderson
Sylvia Anderson
Frans Andersson
Elke Andiel
Andrea Andonian
Friedrich Wilhelm Andreas
Howard Andreola
Jon Andrew
Mariana Angelo
Cristina Anghelakova
Mariana Anghelowa
Wolfgang Anheisser
Carmen Anhorn
Joannis Anifantakis
Heide Ankersen
Gustav Anreassen
Anne-Marie Antoine
Aleksandrs Antonenko
Wolf Appel
Giacomo Aragall
Francisco Araiza
Graciela Araya
Ray Arbizu
Judith Arens
Giorgio Aristo
Karl-Heinz Armaan
Karan Armstrong
Sarah Arneson
Gustl Arnhofer
Martina Arroyo
Kathryn Asman
Margarete Ast
Arleen Auger
Stella Axarlis
Harald Axtner
Nassrin Azarmi

B
Raminta Babickaite
Mechtild Bach
Wolfram Bach
Rosina Bacher
Andreas Bäcker
Hannelore Backrass
Hans-Dieter Bader
Wilfried Badorek
Jae-Chul Bae
Bruna Baglioni
Anna-Katharina Bahnke
Anja-Nina Bahrmann
Norman Bailey
Janice Baird
Manfred Baisch
Elena Bajew
Valerie Bak
Andrea Baker
Radmila Bakocevic
Anikó Bakonyi
Lawrence Bakst
Ruza Baldani
Günter Baldauf
Magnus Baldvinsson
Anthony Baldwin
Helga Baller
Pietro Ballo
Bruno Balmelli
Lisbeth Balslev
Agnes Baltsa
Chihiro Bamba
Angelika Bamber
Vera Baniewicz
Kenneth Bannon
Roberto Bañuelas
Claudia Barainsky
Ayhan Baran
Paolo Barbacini
Kimberley Barber
Edmund Barham
Thomas Barnett
Ulf Barnitzke
Fernando Barrera
Thomas Barrett
Carlo Barriceli
Josephine Barstow
Reinhold Bartel
Eva Bartfai
Clarry Bartha
Sabine Bartosch-Ziegler
Ingrid Bartz
Alexia Basile
Kilian Bauer
Hartmut Bauer
Arend Baumann
Ludwig Baumann
Rüdiger Baumann
Heinrich Baumgartner
Lothar Becher
Daniela Bechly
Hermann Becht
Andreas Becker
Herbert Becker
Josef Becker
Rolf Becker
Liselotte Becker-Egner
Alfred Beckles
Judith Beckmann
Birgit Beer
Klaus Beermann
Renate Behle
Dieter Behlendorf
Gisela Behm
Anna-Katherina Behnke
Hildegard Behrens
Günther Beißel
Gabriele Beißner
Walter Beissner
Elvira Beitler
Donald Bell
Benito di Bella
Nicola Beller-Carbone
Vincenzo Bello
Howard Bender
Peter Benecke
Ugo Benelli
Gary Bennett
Jacqueline Benson
Thomas Berau
Barbara Berens
Hugh Beresford
Margarete Berg
Beverly Bergen
Cornelia Berger
Helmut Berger
Helmut Berger-Tuna
Annabelle Bernard
Don Bernardini
Cordula Berner
Karl Bernhöft
Danuta Bernolak
Judy Berry
Walter Berry
Charlotte Berthold
Klaus Bertram
Manfred Bertram
Maurice Besançon
Annamaria Bessel
Julius Best
Richard Best
Horst Bethe
Marvyne Betsch
Helen Bickers
Clemens Bieber
Elisabeth Biebl
Wolfgang Biebuyck
Beate Bilandzija
Peter van der Bilt
Carlo Bini
Albert Binnema
Birgit Binnewies
Peter Bisang
Hubert Bischof
Ingrid Bjoner
Olivia Blackburn
Christer Bladin
Rockwell Blake
Antonio Blancas
Kirsten Blanck
Edeltraud Blanke
Toni Blankenheim
Rebecca Blankenship
William Blankenship
Heidi Blanke-Roeser

Angela Maria Blasi
Martin Blasius
Robert Blasius
Susanne Blattert
Renate Bochow
Fritz Bockius
Hannelore Bode
Stefanie Boebe´
Frans Boek
Christian Boesch
Ursula Boese
Claudia Boettcher
Ljubomir Bogatew
Daniel Böhm
Dieter Böhm
Helmut Böhm
Karl-Walter Böhm
Gunnel Bohmann
Kurt Böhme
Jutta Böhnert
Nathalie Boissy
Anne Bollinger
Anne Bolstad
Vera Bolten
Franz-Josef Bömmer
Franco Bonanome
Daniel Bonilla
Albert Bonnema
Barbara Bonney
Julia Borchert
Franco Bordini
David Borgeson
Hanna Borisch
Sonja Borowski-Tudor
Katja Borris
Heinz Borst
Martina Borst
Bianca Bortoluzzi
Shari Boruvka
Luisa Bosabalian
Caro del Bosco
Pietro Bottazzo
Rolf Böttcher
Felippe Bou
Roland Bracht
Gwendolyn Bradley
Sóla Braga
Fritz Bramböck
Harry Brandert
John Brandstetter
Karl-Heinz Brandt
Horiana Branisteanu
Peter Branoff
Herbert Brauer
Claudia Braun
Victor Braun
Lioba Braun
Mariel Bravo
Danny Brees
Mario Brell
Wolfgang Brendel
Gerd Brenneis
Edelgard Breustedt
Bruce Brewer
Gerhard Brichta
Tilla Briem
Helge Brilioth
Frederika Brillenbourg
Elena Brilova
Cato Brink
Bodo Brinkmann
Laura Brioli
Paula Brivkalne
Caspar Bröcheler
Hannes Brock
Lilo Brockhaus
Willi Brockmeier
Paul Brodene-Smith
Désiréé Brodka
Alexandra Bröer
Ruben Broitmann
Dagmar von Bronewski
Stephen Bronk
Darla Brooks
Ferdinand von Brothmer
Deborah Browne
Klaus Bruch
Doris Brüggemann
Annika Bruhns
Piet Bruninx
Martin Bruns
Peter Brunsmeier
Oleg Bryjak
Eberhard Büchner
Lilo Buckup
Livia Budai
Rosemarie Bühler
Paula Bukuvac
Mileva Buljubasic
Susan Bullock
Dieter Bundschuh
Frederick Burchinal
Michael Burt
Robert Burt
Michael Busch
Ulrike Busch
Martin Busen
Markus Butter
Simon Butteriss
Ion Buzea
Connell Byrne
Richard Byrne

C
Montserrat Caballe´
Elisa de Caballero
Gloriosa Caballero
Suzanne Calabro
Anna Caleb
Timo Callio
Eldemira Calomfirescu
Lorenza Canepa
Michele Capalbo
Manfred Capell
Claudia Caporale
Piero Cappucilli
Bruno Caproni
Mario Carara
Syvia Carbacho
June Card
Sylvia Carlisle
Willy Caron
Mario Carrara
Silvano Carroli
Joan Carroll
Barbara Carter
Fabio Carulla
Amadeo Casanovas
Giovanna Casolla
Margrit Caspari
Claudia Caspari-Hanke
Walter Cassel
Kathleen Cassello
Richard Cassily
Jayne Casselman
Ricardo Cassinelli
Allan Cathcart
Gabriela Cegolea
Alan Cemore
Florian Cerry
Sona Cervena
Robert Chafin
Margaret Chalker
Eduardo Chama
Robert Charlebois
Gertie Charlent
Guy Chauvet
Laura Cherici
Francesch Chico-Bonet
Seung Jin Choi
Rudolf Christ
Nicolas Christou
Tassis Christoyannis
Dorthea Chryst
Johannes Chum
Margrit Chytil
Kristine Ciensinski
René Claassen
Carol St. Clair
Christina Clark
Nelde Clavel
Shirley Close
Janet Cobb
Pamela Coburn
William Cochran
Mimi Coertse
Alexandra Coko

Sorin Coliban
Andrew Collis
Maurizo Comencini
Werner Compes
Elizabeth Connell
Josef Connotte
Magdalena Cononovici
Paul Conrad
Rudolf Constantin
Julia Conwell
Deborah Cook
Jean Cook
Sylvia Corbacho
Dietmar Cordan
Marcel Cordes
David Cordier
Susanne Cornelius
Gwynn Cornell
Miguel Cortez
Marion Costa
Caterina Costea
Janet Coster
Michael Cousins
Sigmund Cowan
Margaret Cowie
Jean Cox
Charles Craig
Franz Crass
Rosanne Creffield
Cornè du Crocq
Constanza Cuccaro
David Cumberland
Maud Cunitz
Cesare Curzi
Philipp Curzon
Walter Cuttino
Margit Cuwie
Oskar Czerwenka

D
Albert Da Costa
Rosendo Dacal
Eva Daehne
Christina Dahlin
Thilo Dahlmann
Fred Dalberg
Fabrice Dalis
José van Dam
Adriana Damato
Davide Damiani
Kitsa Damossioti
Willi Dams
Jan Frank Danckaert
John Daniecki
Susan Daniels
Barbara Daniels
Enzo Dara
David Daren
Heike Susanne Daum
Michael Davidson
E. Lee Davis
Thomas De Vries
Mikel Dean
Erwin Deblitz
Richard Decker
Christa Degler
Hayk Déinyan
Martha Deisen
John Del Carlo
Hubert Delamboye
Leonard Delany
Ratko Delorko
Jean-Marie Delpas
Jozsef Dene
Nadine Denize
William Denman
Angela Denning
Doris Denzler
Eva Depoltova
Nicole Derhille
Helga Dernesch
Erika Detmer
Luana DeVol
Martha Dewal
John Dickie
Murray Dickie
Wilhelm Walter Dicks
Reingard Didusch
Andrea Diehl
Karl Diekmann
Cornela Diettrich
James Dietsch
Almuth Dietze
Hebe Dijkstra
Ghena Dimitrova
Dionisira DiVico
Janice Dixon
Daniel Djambazian
Ingeborg Dobozy
John Dobson
Fritz Doege
Helena Doese
Ute Döhring
Vladimir Dolezal
Annemarie Dölitzsch
Gerald Dolter
Oralia Dominquez
Zdzislawa Donat
Helen Donath
Karl Dönch
Anne Donnadieu
William Dooley
Marianne Dorka
Reinhard Dorn
Siegfried Dornbusch
Maria Dornya
Gale Doss
Stella Doufexis
Nigel Douglas
Herbert Doussant
Jeffrey Dowd
Steve Drakulich
Renate Dreis
Richard Drews
Michael Dries
Gottfried Driesch
Jenny Drivala
Marita Dübbers
Liane Dubin
Elena Dumitrescu-Nentwig
Constantin Dumitru
Eliseda Dumitru
Andrej Dunaev
Mignon Dunn
Anna Maria Dur
Christoph Duringer
Karl-Friedrich Dürr
Brigitte Dürrler
Serbyo van Dusen
Dale Düsing
Marianne Düster
Ludmilla Dvorakova
Miro Dvorsky
Peter Dvorsky
Harry Dworchak

E
Gudrun Ebel
Clara Ebers
Alfons Eberz
Lieselotte Ebnet
Erich zur Eck
Frank Eckart
Yvonne Eckenstein
Heinz-Klaus Ecker
Norbert Ecker
Herbert Eckhoff
Marina Edelhagen
Otto Edelmann
Claudia Eder
Michael Eder
Martin Egel
Peteris Eglitis
Dietrich Ehren
Lilo Ehret-Bachmann
Sibylle Eichhorn
Martin Eichwalder
Karin Eickstaedt
Margarete Einarson
Franz-Josef Einhaus
Harald Ek
Kjersti Ekeberg
Henny Ekström
Isolde Elchlepp
Anton Eldering
Sven Olof Eliasson
Mark Elyn

Christa Emde
Romano Emili
Monika Engel
Josephine Engelskamp
Ruthild Engert
Dominique Engler
Octav Enigaresco
Teresa Erbe
Ferdinand Erdtmann
Siw Ericsdotter
Helmuth Erlwein
Julia Ermakova
Walter Ermel
Wilhelm Ernest
August Wilhelm Ernst
Norbert Ernst
Deszö Ernster
Christoph Erpenbeck
Erich Eschert
Hasso Eschert
Marja Eskola
Elfego Esparza
Lorena Espina
Hans Esser
Hermin Esser
Wienand Esser
Kurt Essich
Simon Estes
Elke Estingbaum-Frank
Daphne Evangelatos
Allan Evans
Anne Evans
Gerald Evans
Melissa Evans
Donn Everette
Stefka Evstatieva
Ingeborg Exner

F
Francesco Facini
Renate Fack
Anneliese Fackler
Morenike Fadayomi
Antonie Fahberg
Hanna Fahlbusch-Wald
Gisela Fahrenkämper
Robin Fairhurst
Friederike Faist
Daniela Fally
Brigit Fandrey
Carole Farley
Alida Farrarini
Brigitte Fassbaender
Hedwig Fassbender
Wolfgang Fassler
Karl Fäth
Gerhard Faulstich
Caspar Fawden
Adib Fazah
Johanna-Lotte Fecht
Alexander Fedin
Lorenz Fehenberger
Helmut Fehn
Friedrich Fehr
Sebastian Feiersinger
Ingeborg Felderer
Gerd Feldhoff
Heinz Feldhoff
Carlos Feller
Brune Femar
Gene Ferguson
Andio Fernandez
Wilhelmenia Fernandez
Alida Ferrarini
Klaus Feyerabend
Erich Fiala
Rudolf Fiebelkorn
Pavel Fieber
Horst Fiehl
Helen Field
Czeslawa Fijalkowska
Wendy Fine
Walter Fink
Manfred Fink
Martin Finke
Daniel Fiolka
Res Fischer
Robert Fischer
Christof Fischesser
Carole Fitzpatrick
Uta-Maria Flake
Lois La Flamme
Herbert Fliether
Ruth Floeren
Erika Florak
Juan Diego Florez
Walter Florian
Lutz-Ulrich Flöth
Dawn-Marie Flynn
Regine Fonseca
Gabriele Fontana
Bruce E. Ford
William D. Forney
Lennart Forsèn
Andreas Förster
Jürgen Förster
George Fortune
Tom Fox
Jeanne Fraenkel
Romano Franceschetto
Renato Francessoni
Lauren Francis
Rudolf Francl
Gregory Frank
Maria Franssen
Göran Fransson
Hans Franzen
Olive Fredricks
Gertrud Freedmann
Andrea Frei
Jürgen Freier
Rose Marie Freni
Lia Frey
Paul Frey
Wolfgang Frey
Uta Freyer
Susanne Freyler
Lia Frey-Rabine
Anneliese Fried
Stephanie Friede
Willi Friedrich
Arthur Friesen
Monika Frimmer
Erik Frithjof
Horst Frohn
Egil Frostmann
Maurizio Frusoni
Barbara Fuchs
Fritz Fuchs
Gabriele Fuchs
Helene Fuchs
Sabine Fues
Michael Fuger
Carmen Fuggiss
Ferruccio Furnaletto
Stella Fürst

G
Anna Gabler
Walter Gabriel
Josef Gabriels
Wilfried Gahmlich
Inessa Galante
Dorothea Galli
Lucio Gallo
Tadeusz Galzuk
Martin Gantner
Ana Maria Ganzales
Maria Luz Garcia
Oscar Garcia de Gracia
Jake Gardner
Helrun Gardow
David Garen
Suzanne Gari
Kenneth Garrison
Marek Gasztecki
Giorgio Gatti
Miriam Gauci
Catherine Gayer
Klaus Geber
Heinrich Geduldig
Wolfgang Geisendoerfer
Walter Geisler
Judith Gennrich
Mechthild Georg
Uta Christina Georg
Donald George

Günther George
Vilma Georgiou
Klaus Gerber
Irmgard Gerz
Mechthild Gessendorf
Kurt Gester
Sylvia Geszty
Sona Ghazarian
Emil Gherman
Giuseppe Giacomini
Barbara Giardini-Michèl
Angela Giblin
Heike Gierhardt
Jane Giering
Barbara Gilbert
Eva Gilhofer
Marie-Luise Gilles
Gail V. Gilmore
Raul Gimenez
Peter van Ginkel
Frances Ginzer
Fabio Giongo
Franco Giovine
Anette-Yasmin Glaser
Wolfgang Glashof
Elisabeth Glauser
Dominique Gless
Peter Glossop
Leonore Glückmann
Michael Glücksmann
Grit Gnauck
Frank Göbel
Victor Godfrey
Rodney Godshall
Eva-Maria Goergen
Alfons van Goethem
Reiner Goldberg
Anooshah Golesovkhi
Jutta Goll
Christel Goltz
Aurea Gomez
Dong Jian Gong
Ontoniel Gonzaga
Dalmacio Gonzales
Ana-Maria Gonzales
Virginia Gordini
Herbert Görsch
Cornelia Götz
Werner Götz
Peter Gougaloff
Fritz Graafs
Herbert Grabe
Ludwig Grabmeier
Michael Grabow
Maria Graf
Christine Graham
Sandra Graham
Ilse Gramatzki
Seta de Grande
Beate Granzow
Fritz Grass
Ernst Grathwol
Helena Grauel
Simon Grauel
Mary Gray
Richard Greager
Anna Green
Eugene Green
Sylvia Greenberg
Gordon Greer
Amaryllis Grégoire
Michael Greif
Josef Greindl
Ambrosius Greiner
Siegfried Gressl
Thomas Greuel
Kay Griffel
Julie Griffeth
Lisa Griffith
Alexander Grill
Joann Grillo
Danielle Grima
Dietmar Grimm
Hans-Günter Grimm
Reri Grist
Donald Grobe
Ursula Gröger
Walton Grönroos
Ari Grönthal
Gerry de Groot
Gerhard Gröschel
Werner Gröschel
Erwin V. Gross
Maria Grosse
Ferry Gruber
Edita Gruberova
Raimund Grumbach
Thorsten Grümbel
Elisabeth Grümmer
Per Grundén
Franz J. Grundheber
Helmut Guhl
Urs Guldimann
Angeles Gulin
Levent Gündliz
Aidur Gunnarsson
Horst Günter
Günes Gürle
Ursula Gust
Frederick Guthrie
Ernst Gutstein
Riki Guy

H

Peter Haage
Martha Haape-Arazym
Agnes Habereder
Walter Habernicht
Dietmar Hackel
Franziska Hackel
Marcuq Haddock
Tom Haenen
Siegfried Haertel
Michael Haffke
Elisabeth Hagedorn
Julia Hagemann
Christina Hagen
Heinz Hagenau
Werner Hahn
Magdalena Hajossyova
Rikka Hakola
Robert Hale
Victor von Halem
Amanda Halgrimson
Ferdinand Hall
Janice Hall
Maria Hall
Andreas Haller
Julia Hamari
Gisela Hambach
Ronald Hamilton
Kristina Hammarström
Liselotte Hammes
Thomas Hampson
Syvia Hamvasi
Barry Hanner
Tero Hannula
Ib Hansen
Theodora Hanslowe
Rohtraud Hansmann
Günther Hansmeier
Knuth Hanßen
Lutz-Michael Harder
Janet Hardy
James Harper
Janice Harper
Steven Neil Harrison
Carlos Hartmann
Theodotia Hartmann
Gretel Hartung
Hildegard Hartwig
Kathryn Harvey
Elizabeth Harwood
Siegfried Häse
Sabine Hass
Kirstin Hasselmann
Mary Hastings
Ingrid Haubold
Josef Haug
Rolf Haunstein
Martin Häusler
Gordon Hawkins
Yasuko Hayashi
Quenton Hayes
Debra Hays
Paul Haze
Nicole Heaston

Claude Heater
Herbert Hechenberger
Hans van Heerden
Almar Heggen
Hildegard Heichele
Stefan Heidemann
Erika Heidrich
Robert Heimann
Walter Heinrich
Katrin Heinz
Max Heitland
Cornelia Helfricht
Heinz Hellberg
Hans Helm
Karl Helm
Wilhemine van der Helm
Yvonne Helvey
Thomas Hemsley
Marijke Hendriks
Nancy Henninger
Brigitte Henn-Prassek
Jane Henschel
Doris Herbert
Raimund Herincx
Karl-Josef Hering
Evelyn Herlitzius
Silvia Herman
Roland Hermann
Theo Hermann
Nancy-Jane Hermiston
Raul Hernandez
Thomas Herndon
Karlheinz Herr
Gabriele Herrero
Anita Herrmann
Rita Herrmann
Tamara Hert
Willy van Hese
Maria Heselmann
Ruth Hesse
Walter Hesse
Pamela Heuvelmans
Rosemarie Hey
Ulrich Hielscher
Tobias Hieronimi
Horst Hiestermann
Nikolaus Hillebrand
Oskar Hillebrandt
Hildegard Hillebrecht
Natalie Hinsch-Gröndahl
Bruni Hinz
Kyoko Hirata
Berthold Hirschfeld
Klaus Hirte
Franziska Hirzel
Elfie Hobarth
Alfred Höbarth
Reinhard Hock
Guus Hoekman
Kurt Hoerttrich
Marga Höffgen
Grace Hoffman
Anke Hoffmann
Henrike Hoffmann
Horst Hoffmann
Walter Hoffmann
Charlotte Hoffmann-Pauels
Hubert Hofmann
Peter Hofmann
Susanne Hofmann
Torsten Hofmann
Robert Höhler
Klaus Hoins
Kolbjörn Höiseth
Udo Holdorf
Heinz Holecek
Sebastian Holecek
Matthias Hölle
William Holley
David Holloway
Ilse Hollweg
Werner Hollweg
Richard Holm
Eugene Holmes
Barbara Holt
Alfons Holte
Rudolf Holtenau
Thomas Holzapfel
Tatjana Homova
Elisabeth Höngen
Dieter Hönig
Helga Hönig
Hans Hopf
Josef Hopferwieser
Heinz Hoppe
Heiner Horn
Gottfried Hornik
Elisabeth Hornung
Inghild Horysa
Christiane Hossfeld
Hans Hotter
Keith Howard
Robert Hoyem
Georg Hruschka
Romanus Hubertus
Fritz Hübner
Manfred Hübner
Wolfgang Hübner
Eric Huchet
Karen Huffstodt
Anton Hülsmann
Mechthild Hülters
Ans Humblet
Edmond Hurshell
Horst Hüskes
Maria Husmann
Bonita Hyman

I

Helmut Ibler
Andrea Ihle
Jutta-Renate Ihloff
Keith Ikaia-Purdy
Joseph Ilardo
Daniza Ilitsch
Eva Illes
Maria von Ilosvay
Heinz Imdahl
Anton Imkamp
Roxana Incontrera
Eir Inderhaug
William Ingle
Ivo Ingram
Maria Ioannou
Alexandru Ionitza
Monika Ivan
Emil Ivanov
Marina Ivanova

J

Brenda Jackson
Randall Jacobish
Peter Jagasich
Brigitte Jäger
Andreas Jäggi
Gertrude Jahn
Gustav Jahrbeck
Hana Janku
Sylvia Jansen
John Janssen
Wassilio Janulako
Omar Jara
Hannele Järrinen
Bella Jasper
Brian Jauhiainen
Celia Jeffreys
Zora Jehlickova
Alberto Jelmoni
Helga Jenckel
Walter Jenckel
Jerry J. Jennings
Guido Jentjens
Karl Jerolitsch
Thomas Jesatko
Jan Jezek
Ronnie Johansen
Eva Johansson
Helene Johanusson
Gerda John
William Johns
Berenice Johnson
David Cale Johnson
Douglas Johnson
James Johnson
Mary Jane Johnson
Nancy Johnson
Patricia Johnson
Philip Joll

Darren Jones
Gwyneth Jones
Junetta Jones
Patrick Jones
Ismael Jordi
Elco Jordis
Hans Jörgens
Matti Juhani
Rolf Juither
Julius Jüllich
Ji-Young Jun
Ava June
Byong-Ho June
Manfred Jung
Nora Jungwirt
Helena Jungwirth
Manfred Jungwirth
Julia Juon
Rolf Jupither
Annemarie Jürgens
William Justus
Grit van Jüten

K
Hans Kaart
Isabelle Kabatu
Jaroslav Kachel
Gerd Kaczmarek
Elzbieta Kaczmarzyk
Karen Kadwig
Hans Kaemmer
Davida Kagen
Lia Kähler
Karl-Heinz Kahlstorf
Lucille Kailer
Carl Kaiser
Kristiane Kaiser
Ingrid Kaiserfeld
Else Kalista
Johannes Kalpers
Frederic Kalt
Stefania Kaluza
Yuku Kamahora
Julia Kamenik
Bettine Kampp
Vladirmir de Kanel
Günter von Kannen
Peter Nikolaus Kante
Franz-Josef Kapellmann
Andor Kaposy
Vassiliki Karajanni
Linda Karèn
Béla Karisz
Turid Karlsen
Paul Karolidis
Roswitha Karon
Sigrid Karras
Ingrid Karrasch
Franz Kasemann
Hiroko Kashiwagi
Eva Kasper
Walter Kassek
Wolfgang Giselbert Kassel
Matti Kastu
Arttu Kataja
Svetlana Katchour
Mata Katsuli
Eberhard Katz
Margarete Katz
Rudolf Katzböck
Elise Kaufmann
Julie Kaufmann
Yoko Kawahara
Mickhail Kazakov
Roderic Keating
Edgar A. Keenon
Richard Kegel
Zoltan Kelemen
Peter Keller
Susanne Kelling
Julia Kemp
Lajos Kendy
Margarita Kenney
Anton Keremidtchiev
Dietmar Kerschbaum
Ingrid Kertesi
Edith Kertesz-Gabry
Zsolt Ketszery
Joachim Keuper
Dimitri Kharitonov
Elvira Khokhlova
Sergej Khomov
Hans Kiemer
Erich Kienbacher
Gerhard Kiepert
Gwendolyn Killebrew
Harald Killsing
Heikki Kilpeläinen
Iwa-Kyeom Kim
Ettore Kim
Re Yang Kim
Steven Kimbrough
Toshimitsu Kimura
Richard Kindley
Elisabeth King
Joslyn King
Elizabeth Kingdon
Daniel Kirch
Klaus Kirchner
Leonore Kirschstein
Harald Kissling
Hanna Kistner
Sebastian Kitzinger
Susanne Klare
Stella Kleindienst
Vera Klemensek
Matthias Klink
Herbert Klomser
Hans Otto Kloose
Alexandra Kloose
Krzysztof Klorek
Erna Kluck
Katharina Kluck
Lucie Klüfer
Hedi Klug
Waldemar Kmentt
Elfriede Knapp
Josef Knapp
Richard Kness
Roberta Knie
Nadezda Kniplova
Marita Knobel
Hans-Georg Knoblich
Erich Knodt
Rudolf Knoll
David Knutson
Margrit Kobeck
Benedikt Kobel
Alfred Koch
Georg Koch
Martin Koch
Walter Kocks
Yelda Kodalli
Richard Kogel
Ilse Köhler
Rosemarie Köhler-Lenz
Karl Kohn
Eta Köhrer
Yayoi Koizumi
Sylvia Koke
Petra Kollalowsky
Walter Koller
Ingeborg Kollesch
René Kollo
Helmut Kolvenbach
Tomasz Konieczny
Hans-Peter König
Walter Köninger
Ladislaus Konya
Sandor Konya
Suna Korat
Janos Korda
Heidrun Kordes
Ingemar Korjus
Artur Korn
Wolfgang Kornetzky
Antonis Koroneos
Trude Kortegast
Yasuko Kosaki
Gerda Kosbahn
Dora Koschak
Zenon Kosnowski
Leena Kosola
Stefan Kosso
Edmund Kossowski
Raili Kostia
Urszula Koszut

Friedrich Kotscha
Werner Kotzerke
Maria Kouba
Eszter Kovacs
Gyöngyi Kovacs
Peter Kovacs
Nataliya Kovalova
Jochen Kowalski
Ernst Kozub
Anke Krabbe
Hans Kraemmer
Joke Kramer
Adelheid Krämer
Martin Krämer
Johannes Martin Kränzle
Hugo Kratz
Adalbert Kraus
Herold Kraus
Carlos Krause
Monika Krause
Hans Kräutler
Alexander Krawetz
Dieter Kreidler
Ude Krekow
Ingrid Kremling
Walter Kreppel
Christa-Maria Kress
Erika Krewing
Gladys Kriese-Caporale
Marina Krilovici
Jewgenja Krinizkaja
Ines Krome
Gotthard Kronstein
Astrid Kropp
Hans Krotthammer
Ingeborg Krüger
Heinz Kruse
Tone Kruse
Elisabeth Ksoll
Christina Kubelka
Gisela Kubenz
Andrej Kucharsky
Peter Küchler
Gladys Kuchta
Pavel Kudinov
David Kuebler
Elmira Kuguschewa
Kathleen Kuhlmann
Alfred Kuhn
Gabriela Kuhn
Karl Kuhn
Rolf Kühne
Ulf-Maria Kühne
Elisabeth Kulman
Julian Kumpusch
Katarzyna Kuncio
Friedemann Kunder
Claudia Kunz
Ellen Kunz
Ursula Kunz
Gabriela Künzler
Robert Künzli
Willi Kunzmann
Klaus-Jürgen Küper
Lena Kurkdjian
Erwin Kurtz
Benno Kusche
Konrad Kuska
Veronica Kusmin
Horst Küster
Karsten Küsters
Annette Küttenbaum
Valentina Kutzarova
Edeltraud Kwiatkowski
Hellen Kwon

L
Willem Laakmann
Dick Laan
Gabriela Labanda
Petra Labitzke
Elisabeth Lachmann
Krisztina Laki
Georgio Lamberti
Lore Lambrecht
Ettori Lamovis
Edith Lang
Klaus Lang
Wolfgang Lange
Mary-Rose Langfield
Sunny Joy Langton
Andrzej Lantsov
Klaus Lapins
Êric Laporte
Kimmo Lappalainen
Jens Larsen
Sophia Larson
Thomas Laske
Fabian Lassen
Ingeborg Lasser
Wolf Hagen Latzel
Horst R. Laubenthal
Robert Lauhöfer
Raimo Laukka
Pedro Lavirgen
Hans-Jürgen Lazar
Francisco Lazaro
Annemarie Leber
Victor Ledbetter
Viktor Lederer
Fritz Ledermayer
Jung-Hwan Lee
Robin Lee
Sang Lee
Sung-Sook Lee
Luigi Lega
Iris Lehmann
Christa Lehnert
Edit Lehr
Thomas Lehrberger
Hilde Leitland
Leonore Leitner
Char. Lent
Siegfried Lenz
Friedrich Lenz
Itziar Lesaka
Rainer Leschhorn
Maria Leszczynska
Keith Lewis
Heinz Leyer
Maria Leyer
Romelia Lichtenstein
Cheryl Lichter
Philip van Lidth de Jeude
Tom Erik Lie
Melinda Liebermann
Karl Liebl
Karl-Rudolf Liecke
Catarina Ligendza
Josella Ligi
Ingrid Liljeberg
Rita-Maria Lill
Margarita Lilowa
Oeystein Liltved
Christopher Lincoln
Eva Lind
Dagmar Lindernberg
Berit Lindholm
Pär Lindskog
Richard Lindskog
Celina Lindsley
Fritz Linke
Glenys Linos
Karl-Heinz Lippe
Marion Lippert
Hanna Lisowska
Michail Litmanow
Rebecca Littig
Gisela Litz
Yue Liu
Juan Lloveras
Claudio Lo Presti
Marcela de Loa
Peter Lobert
Drusilla Lodge
Horst Lohenstein
Dirk Lohr
Luca Lombardo
Friedl Loos
Juan José Lopera
Jorge Lopez-Yanez
Karol Loraine
Colette Lorand
Georg Lorant
Gerlinde Lorenz
Siegfried Lorenz
Max Lorenz

Elisabeth Löw-Szöky
Christopher Johannes Loy
Michaela Lucas
Veriano Luchetti
Claudia Lücking
Hanna Ludwig
Gusti Luger
Marijke van der Lugt
Renate Lüke
Tamara Lund
Tilly Lüssen
Rudolf Lustig
Ingeborg Luttenberg
Sami Luttinen
Angelika Lutz
Hans Lydman
Lester Lynch
A Paul Lyon

M
Hildegard Maas
Käthe Maas
Joachim-Gabriel Maaß
Joachim Maaß-Geiger
Sona Mac Donald
Scott MacAllister
Andreas Macco
Aquiles Machado
Hannelore Machold
Duncan Mackenzie
Susan Maclean
Duncan MacLeod
Rod MacWherter
Jean Madeira
Marina Mader-Todorova
Kathryn Magestro
Miya Majima
Cynthia Makris
Mario Malagnini
Hermann Malamood
Catherine Malfitano
Urban Malmberg
Gunilla af Malmborg
Carol Malone
Libor Maly
Eliane Manchet
Helga Mandalka
Helen Mané
Simone Mangelsdorff
Louis Manikas
Randall Mann
Bogumil Manov
Julia Maposan
Dorin Mara
Anne Maragaki
George Maran
Mario di Marco
Eleonore Marguerre
Regina Marheineke
Eric Marion
Alfredo Mariotti
Hans Markus
Urs Markus
Libuse Marova
Marta Marquez
Peter Marsch
Kurt Marschner
Jane Marsh
Richard Martell
Janis Martin
Kathleen Martin
Luca Martin
Bernabé Martinez
Iride Martinez
Mariselle Martinez
Boris Martinovic
Tom Martinsen
Nicola Martinucci
Eva Marton
Emiko Maruyama
Danica Mastilovic
Stefano Mata
Rachel Mathes
Graeme Matheson-Bruce
Edith Mathis
Linda Matousek
Niwakokuo Matsumoto
Elsie Maurer
Walter Maurer
Peter Maus
Maren Maxeiner
Donald Maxwell
Franz Mayer
Monika Mayer
Elfie Mayerhofer
Alexander Mayr
Franz Mazura
Tatiana Mazurenko
Eimear Mc Nally
Kathleen McCalla
Franzces McCann
Fionnuala McCarthy
Barry McDaniel
Donald McIntyre
Joy McIntyre
Gerald McKee
Armand McLane
James McLean
Richard Medenbach
Lucia Meuwsen
Camillo Meghor
Kurt Meier
Waltraud Meier
Syvia Meinardus
Irmgard Meinig
Walter Meiser
Mani Mekler
Stina-Britta Melander
Mikael Melbye
Raul Melo
Juan-Carlos Mera
Maria Merbeller
Karl-Ernst Mercker
Chris Merritt
Martin Merry
Franz-Josef Mertens
Anton Metternich
Helmut Meutsch
Peter Meven
Karsten Mewes
Heinz Meyen
Klaus Meyer
Joseph K. Meyers
Frido Meyer-Wolff
Jutta Meyfarth
Nikolai Miassojedov
Audrey Michael
Zwetan Michailov
Viola Michalski
Maria Michels
Karen Middleton
Michail Milanov
Arnold van Mill
Helene Millauer
Wolfgang Millgramm
Valerie Millot
Sherill Milnes
Peter Minich
Lorenz Minth
Nelly Miricioiu
Günter Missenhardt
Gerhard Mißke
Werner Missner
Nicola Mitic
Norman Mittelmann
Beate Mockenhaupt
Martha Mödl
Hubert Möhler
Thomas Mohr
Eugenia Moldoveanu
Vasile Moldoveanu
Kurt Moll
Eva-Maria Molnar
Friedrich Molsberger
Luiz Molz
Jerome Lo Monaco
Joanna Mongiardo
Martine Monod
Carlos Montané
Paolo Montarsolo
Mehrzad Montazeri
Lia Montoya
Sandra Moon
Barry Mora
Günter Morbach
Maura Moreira
Diane Moretti

Morris Morgan
Bengt-Ola Morgny
Angelo Mori
Renée Morloc
Mark Morouse
Ekatarina Morozowa
Leonore Morvaya
Monika Moschner
Edda Moser
Hans-Georg Moser
Thomas Moser
Elena Mosuc
John Moulson
Otto Mrazek
Gudrun Mühlen
Marisca Mulder
Markus Müller
Ricklef Müller
Roswitha Müller
Rudolf Müller
Willy Müller
Wolfgang Müller
Wolfgang Müller-Lorenz
Mark Munkittrick
Maurizio Muraro
Corneliu Murgu
William Murray
Martina Musacchio
Susanne Muser
Christina Müskens
Thea Mutz

N
Dagmar Naaff
Magda Nador
Mineo Nagata
Octaviano Naghiu
Catherine Naglestad
Janos B. Nagy
Robert Nagy
Yasuko Nakai-Hayashi
Roberto Nalerio-Frachia
Marita Napier
Gerhard Nathge
Wolfgang Naumann
Isabella Nawe
Aurelian Neagu
Elena Nebera
Peter Neff
Gustav Neidlinger
Liliana Nejceva
Michael Nelle
Howard Nelson
Maria von Nemessani
Franz-Ferdinand Nentwig
Tomislav Neralic
Bernd Nesselhut
Lothar Nett
Willi Nett
Margit Neubauer
Günter Neubert
Wilmer Neufeld
Wolfgang Neumann
Steffen Neutze
Ulrich Neuweiler
Margaret Neville
Adelle Nicholson
Angela Nick
Claudio Nicolai
Antonius Nicolescu
Mauro Nicoletti
Achim Niedziella
Beatrice Niehoff
Inga Nielsen
Hannu Niemelä
Tuula Nieminen
Dariusz Niemirowicz
Gerd Nienstedt
Bojidar Nikolov
Nicola Nikolov
Zlatomira Nikolova
Heinrich Nillius
Birgit Nilsson
Siegmund Nimsgern
Hiroko Nishida
Milka Nistor
Romana Noak
Hermann Nocker
Hans-Günter Nöcker
Raimund Nolte
Yoko Nomura
Bent Norup
Hans Nowack
Georg Nowak
Angelika Nowski
Pekka Nuotio
Kari Nurmela
Laura Nykänen
Camilla Nylund

O
Thomas O'Leary
James O'Neal
Charles O'Neal
Marie-Claire O'Reirdan
Machiko Obata
William Oberholtzer
Brigitte Oelke
Karl-Heinz Offermann
Karine Ohanyan
Takao Okamura
Timothy Oldroyd
Fritz Ollendorff
Frode Olsen
Keith Olsen
William E. Olvis
Roelof Oostwoud
Caren van Ooyen
Milla Oppel
Netta Or
Antonio Garcia Ordoñez
Ruggero Orofino
Norbert Orth
Margaretha Orvelius
Eiko Oshima
Kumiko Oshita
Waltraut Ossendorf
Lothar Ostenburg
Renate Oster
Louis Otey
Karin Ott
Karel Otto
Randall Outland
Robert W. Overman
Chloë Owen
David Owen
Susan Owen
Sedan Öztoprak

P
Michael Pabst
Elisabeth Pack
Paula Page
Norman Paige
Ernesto Palacio
Elliot Palay
Ingrid Paller
Sigrún Pálmadóttir
Helmut Pampuch
Rolando Panerai
Elena Pankratova
Richard Panzner
Hasmik Papian
Christian Papis
Althea-Maria Papoulias
Georg Pappas
Soto Papulkas
Anne Pareuil
Eun-Joo Park
Moises Parker
Patricia Parker
Ticho Parly
Alexandra Parris
Peter Parsch
Martin Pasching
Georg Paskuda
Lea Pasquel
Julius Patzak
Georg Paucker
Bruno Paul
Lore Paul
Melinda Paulsen
Wilhelm Paulsen
Inger Paustian
Elisabeth Payer
Angel Pazos
Lucy Peacock

Louise Pearl
Harry Peeters
Martin Peleikis
Ron Peo
José-Maria Perez
Alois Perl
Alois Pernersdorfer
Janet Perry
Carry Persson
George Petean
Fritz Peter
Julia Petereit
Karlheinz Peters
Martin Peters
Tiny Peters
Alexandra Petersamer
Marlis Petersen
Barr Peterson
Glade Peterson
Jean Petit
Peter Petrov
Margaret Pettengill
Siff Pettersen
Annette Pfeifer
Heinrich Pflanzl
Monica Philibert
Osvaldo di Pianduni
Maurizio Picconi
John Pickering
Monica Pick-Hieronimi
Dietmar Pickl
John Pierce
Peter Pietzsch
Thomas Piffka
Jeanne Piland
Helga Pilarczyk
Erika Pilari
Daniela Pini
Monika Piper
Ciro Pirrotta
Wilfried Plate
Kaja Plessing
Mikko Plosila
Rosalind Plowright
Hetty Plümacher
Hektor Plüss
Theresa Plut
Milagros Poblador
Andrea Poddighe
Carla Pohl
Bruno Pola
Abe Polakoff
Raffaele Polani
Oldrich Polasek
Deborah Polaski
Graziano Polidori
Rolf Polke
Juan Pons
Henk Poort
Sonja Poot
Dusan Popovic
Francesca della Porta
Lani Poulson
Per-Hakan Precht
Josef Prehm
Johann-Werner Prein
Johannes Preißinger
Johannes Prenger
James Pressler
Valeska Preuss
Uta Priew
Katherine Pring
Wolfgang Probst
Josef Protschka
Gabriele Prüssing
Heinz Prybit
Marcelo Puente
Hella Puhlmann
Christa Puhlmann-Richter
Faith Pulestan
Keith Ikaia Purdy
Oskar Pürgstaller
Thomas Pursio
Aili Purtonen
Ruth-Margret Pütz
Gilbert Py
Susan Pye

R
Helen Raab
Michael Rabsilber
Tamar Rachum
Ferdinand Radovan
Helmut Raetsch
Walter Raffeiner
Anthony Raffell
Rosella Ragatzu
Norma Raimondi
Lutz Rainer
Karen Rambo
Alejandro Ramirez
Yordi Ramiro
Melba Ramos
Eugen Ramponi
Christa Ranacher
Diogenes Randes
Eva Randova
Walter Raninger
Bruce Rankin
Antony Ransome
Ilse Rapf
Jukka Rasilainen
Christa Ratzenböck
Wolfgang Rauch
Ortwin Rave
Emily Rawlins
Claudio Razzi
Carla del Re
Marcella Reale
Thomas Rebilas
Liselotte Rebmann
Jan van Ree
Arley Reece
William Reeder
Klaus-Michael Reeh
Jakob Rees
Elisabeth Reh
Georg Rehkemper
Günter Reich
Katja Reichert
Eva-Christina Reimer
Fritz Reinhardt
Ursula Reinhardt-Kiss
Elizabeth Reinhart
Gabriele Reinholz
Maria Teresa Reinoso
Stefan Reinthaler
Beatrix Reiterer
Victor Remsey
Guy Renard
Therese Renick
Joachim Renner
Carola Rentz
Regina Renzova
Carmen Reppel
Georgine Resick
Esther Rethy
Anna Reynolds
Ursula Rhein
Joan Ribalta
Will Ribbert
Dan Richardson
Traute Richter
Wilhelm Richter
Anton de Ridder
Karl Ridderbusch
Gottfried Riedner
Hannelore Rieke
Hans Rietjens
John Riley-Schofield
Alberto Rinaldi
Anna Ringart
Teresa Ringholz
Marius Rintzler
Leonora del Rio
Roderick Ristow
Sabine Ritterbusch
Leif Roar
Annette Robbert
Miriam Robbins
Brenda Roberts
Susan Roberts
Ann-Marie Robertson
Rebecca Roberts-Svetlev
Dona Robin
Rachel Robins
Faye Robinson

Marie Robinson
Philip Rock
Suzanne Rodas
Trude Roesler
Eva Maria Rogner
Friedemann Röhlig
Ruth Rohner
Otto von Rohr
René Rohr
Manfred Röhrl
Rolf Romei
Klaus Ronck
Barbara Rondelli
Louis Roney
Gabriele Maria Ronge
Reiner Roon
Hendrick Rootering
Jan-Henrikus Rootering
Marianne Rørholm
Marcello Rosca
Mark Rosenthal
Michael Rosness
Hans Rössling
Roderick Rostow
Anneliese Rothenberger
Erwin Röttgen
Franziska Rötting
Istvan Rozsos
Kurt Ruesche
Bruno Rufo
Hanna Rumowska
Bengt Rundgren
Peter-Christoph Runge
Reinhild Runkel
Seppo Ruohonen
Margaret Russell
Donald Rutherford
Vladimir Ruzdak
Barry Ryan
Kurt Rydl
Greg Ryerson
Jaakko Ryhänen
Lotte Rysanek
Michail Ryssov

S
Karl Sablotzke
Roberto Sacca
Lorenzo Saccomani
Jürgen Sacher
Andrzej Saciuk
Gabriel Sadé
Victoria Safronova
Dirk Sagemüller
Winfried Sakai
Ofelia Sala
Werner Saladin
Matti Salminen
Sarianna Salminen
Petterie Salomaa
Richard Salter
Pari Samar
Marina Sandel
Graham Sanders
Arwed Sandner
Hectov Sandoval
May Sandoz
Olga Sandu
Maria Sandulesco
Hetty Sapinski
Guillermo Saràbia
Birgit Sarata
Ivan Sardi
Vincente Sardinero
Arlene Saunders
Marit Sauramo
Lily Sauter
Hara Savino
Galina Savova
Elisabetta Scano
Helga Schaarschmidt
Tobias Schabel
Herbert Schachtschneider
Dalia Schaechter
Bruno W. Schaefer
Walter-Reinhold Schaefer
Wilhelm Schaefer
Hanna Schaer
Tobias Schafenberger
Edgar Schäfer
Horst F. Schäfer
Markus Schäfer
Mical Schamir
Thorsten Schamke
Tobias Scharfenberger
Elisabeth Schärtel
Gerolf Scheder
Kai Scheer-Wintgens
Hans-Peter Scheidegger
Rolf A. Scheider
Renate Scheler
Dagmar Schellenberger
Manfred Schenk
Barbara Scherler
Udo Scheuerpflug
Karl Schieberer
Sanders Schier
Yvonne Schiffelers
Daniela Schilaci
Gregor Schildknecht
Patricia Schilling
Marga Schiml
Astrid Schirmer
Willi Schirp
Rostislava Schischmanova
Carola Schleisiek
Anny Schlemm
Ina Schlingensiepen
Alexander Schlischefsky
Vera Schlosser
Anton Schmautz
Jochen Schmeckenbecher
Gunther Schmid
Elke Schmidt
Erika Schmidt
Gerry Schmidt
Hans-Jürgen Schmidt
Helga Schmidt
Liselotte Schmidt
Manfred Schmidt
Siegfried Schmidt
Sigrid Schmidt
Wilma Schmidt
Trudeliese Schmidt
Wolfgang Schmidt
Helga Schmidt-Althoff
Marilyn Schmiede
Cordula Schmieg
Anton Schmittberg
Helga-Maria Schmitter
Karl Schmitt-Walter
Georg Schnapka
Gabriele Schnaut
Walter Schneemann
Rolf A. Schneider
Bernhard Schneider
Günter Schneider
Gundula Schneider
Ingeborg Schneider
Jörg Schneider
Karl Thomas Schneider
Kurt Schneider
Sabine Schneider
Ulrich Schneider
Helen Schneidermann
Frank Schneiders
Hermann Schnock
Rudolf Schock
Jens Schoenenberg
Paul Schöffler
Hanna Scholl
Rainer Scholze
Martin Schomberg
Wolfgang Schöne
Willi Schöneweiss
Gerhard Schott
Carl-Heinz Schrader
Kim Schrader
Kurt Schreibmayer
Maria-Elisabeth Schreiner
Noémi Schröder
Ursula Schröder-Feinen
Gisela Schröter
Carl-Friederich Schubert
Erika Schubert
Hedwig Schubert
Kurt Schüffler

Nicolai Andrej Schukoff
Eike Wilm Schulte
Waltraut Schulte-Grewe
Carl Schultz
Mathias Schulz
Robert Schunk
Else Schürhoff
Markus Schürmann
Walter Schürmann
Bodo Schwanbeck
Neal Schwantes
Elisabeth Schwarzenberg
Claus-Peter Schweikart
Dieter Schweikart
Verena Schweizer
Aurelia Schwenninger
Stefan Schwer
Willibald Schwister
Maria Schwöllinger
Carlo Scibelli
Carter Scott
Jeanette Scovotti
Nadine Secunde
Thomas Seedorf
Nicole Seeger
Inka Segall
Teresa Seidl
Heinz Seifert
Matthias Seifert
Peter Seiffert
Annette Seiltgen
Joachim Seipp
Marc Seitz
Ute Selbig
Franz-Josef Selig
Heinrich Semmelrath
Boaz Senator
Arturo Sergi
Valeriy Serkin
Kristina Sert-Erstling
Antigone Sgourda
Michal Shamir
Norma Sharp
Daniel Shay
Wakoh Shimada
William Shimell
Ekelejda Shkosa
Marina Shutova
Gudrun Sieber
Dorothea Siebert
Isolde Siebert
Gerhard Siegel
Ruth Siewert
Kristinn Sigmundsson
Anja Silja
Fred Silla
Stella Silva
Jorma Silvasti
Helen Silver
Dunja Simic
Ralf Simon
Monique Simon
Angelos Simos
Timothy Simpson
Dennis Sinclair
Werner Sindemann
Daniela Sindram
Ulla Sippola
Taru Sippola
Raimo Sirkiä
Heikke Siukola
Gitte-Maria Sjöberg
Stuart Skelton
Elisabeth Skoll
Knut Skram
Wicus Slabbert
Maria Slatinaru
Dieter Slembeck
Ludmila Slepneva
Radmila Smilnajic
Carol Smith
Robert Dean Smith
Catriona Smith
Malcolm Smith
Anna Smolik
Soja Smoljaninova
Martin Snell
Elisabeth Söderström
Marianne Soeldner
Doris Soffel
Hans Sojer
Lena Sokoll
Bogna Sokorska
Vladimir Solodovnikow
Ditha Sommer
Edward Sooter
Christiane Sorell
Lise Sorrell
Hans Sotin
Gerhard Soucek
Paul Späni
Josef Spelthan
Ted Spencer
Kresmir Spicer
Otto Spickermann
Bernhard Spingler
Erna Spoorenberg
Renate Springler
Ilse Stadelhofer
Irmgard Stadler
Silvia Stahlmann
Jaroslav Stajnc
Peter Staka
Christophoros Stamboglis
Harald Stamm
Nina Stano
Olivia Stapp
Alfred Stark
Boris Statsenko
Helga Staudt
Nadja Stefanoff
Hannelore Steffek
Annemarie Steffens
Ingrid Steger
Caroline Stein
Heribert Steinbach
Werner Steinbach
Elisabeth Steiner
Gail Steiner
Carl-Henning Steinhaus
Terje Stensvold
Christoph Stephinger
Georg Stern
Maurice Stern
Elvira Sternbeck
Roswitha Steube
Jeffrey Stewart
John Stewart
Ronald Stewart
Thomas Stewart
Patricia Stiles
Werner Stöckermann
Johanna Stojkovic
Katherine Stone
Patricia Stone
Nikita Storojev
Richard Storrs
Aloysius Strahl
Peter Straka
Karin Stratmann
Isabell Strauss
Eva-Maria Straussova
Christoph Strehl
Kurt Streit
Frieder Stricker
Dagmar Strobel
Lynne Strow-Piccolo
Falk Struckmann
Annegeer Stumphius
Reiner Suchsdorf
Yolande Sudan
Lilian Sukis
Cornelius Sullivan
Thomas Sunnegardh
Ursula Sutter
Ernst-Dieter Suttheimer
Bard Suverkrop
Set Svanholm
Michail Svetlev
Almas Svilpa
Antonin Svorc
Randolph Symonette
Liane Synek
Erich Syri
Károly Szilágyi
Marta Szirmay
Elzbieta Szmytka

Cynthia S. Szymkovicz

T
Girgio Tadeo
Nicola Tagger
Eugen Talley-Schmidt
Martti Talvela
Eva Tamassy
Eva Tamulenas
Ricardo Tamura
Siegfried Tappolet
Thomas Tarjan
Enriqueta Tarrès
Anna Tassopulos
Nancy Tatum
Wilhelm Teepe
Ralph Telasko
Maryenne Telese
Eva Temper
Luiz Tenaglia
Vittorio Teranova
Zachos Terzakis
Janos Tessenyi
Jeanine Thames
David Thaw
Sonia Theodirodou
Karl-Heinz Thiemann
Helga Thieme
Ton Thissen
Ingrid Thissen-Kneidinger
Birgit Thomas
Karin Thomas
Robert Thomas
Weldon Thomas
Neyde Thomaz
Penelope Thorn
Georg Tichy
Johann Tilli
Pauline Tinsley
Thomas Tipton
Selcuk Hakan Tirasoglu
Alan Titus
Eugene Tobin
Stefania Toczyska
Zoran Todorovich
Zelotes Edmund Toliver
Thomas Tomaschke
Nador Tomory
Marek Torzewski
Herbert Toussaint
Boris Trajanow
Andrea Trauboth
Jürgen Trautmann
Josef Traxel
István Tréfás
Ute Trekel-Burkhardt
Günther Treptow
Gabrielle Treskow
Alva Tripp
Berthold Tripp
Sibylle Trodler
Anton Trommelen
Dermot Troy
Dinis Trussas
Barbara Tsambali
Hans Tschammer
Ljuba Tscheresky
Georgi Tscholakov
Hidekazu Tsumaya
Ion Tudoroiu
Marina Türke
Margarita Turner
Rebecca Turner
Joe Turpin
Noel Jan Tyl
Mildred Tyree

U
Kurt Uffelmann
Hermann Uhde
Fritz Uhl
John Uhlenhopp
Hildegard Uhrmacher
Andrea Edina Ulbrich
Ronald Ulen
Burkhardt Ulrich
Gerhard Unger
Ria Urban
Elisabeth Urbaniak
Raimund Urbanski

V
Bernd Valentin
Anita Välkki
Fernando del Valle
Jacqueline Van Quaille
Howard Vandenburg
Martin Vantin
Marianne Váradi
Julia Varady
Ramon Vargas
Dmitri Vargin
Astrid Varnay
Veijo Varpio
Alexandre Vassiliev
Wolfgang Vater
Elizabeth Vaughan
Alexei Vavilov
Alejandro Vazquez
Josephine Veasey
Rutilio del Vecchio
Hilmar Vehse
Dunja Vejzovic
Christopher Vendris
Rosa Vento
Awilda Verdejo
Olga Vereckei
Francisco Vergara
Elisabeth Verlooy
Jef Vermeersch
Iris Vermillion
Isabella Vernet
Ernesto Veronelli
Richard Versalle
Erlingur Vigfusson
Giovanna Vighi
Ilkka Vihavainen
Anna Vikre
Elisabeth Villebois
Stefan Vinke
Ute Vinzing
Gisela Vivarelli
Viktoria Vizin
Horst Vladar
Ruxandra Voda
Leo Marian Vodicka
Siegfried Vogel
Waltraud Vogel
Hermann Vogl
Willibald Vohla
Alfred Vökt
Ursula Volbeding
Georg Völker
Gudrun Volkert
Lilli Volkert
Elisabeth Volkmann
Michael Volle
Manfred Volz
Jutta Vosgerau
Josef Vossen
Franziskos Voutsinos
Thomas de Vries
Richard van Vrooman
Karl Vüllings

W
Björn Waag
Hubert Waber
Ray M. Wade
Rose Wagemann
Erika Wagner
Helga Wagner
Siegbert Wagner
Sieglinde Wagner
Andreas Wagner
Fanny Wahlig
Akeshi Wakamoto
David Wakeham
Therese Waldner
Malgorzata Walewska
Drummond Walker
Janet Walker
Annie Walker-Ade
Juanita Waller
Rotraud Wallner
Deon van der Walt
Peter Walter

Hildegunt Walther
David Ward
Yoko Watanabe
Claire Watson
Linda Watson
Felicia Weathers
Carolyn Weber
Peter Weber
Thomas Weber-Schallauer
Markus Weckesser
Hans Wegmann
Walburga Wegner
John Wegner
Kurt Wehofschitz
Bettina Weichert
Christine Weidinger
Johan Weigel
Albert Weikenmeier
Bernd Weikl
Hubert Weindel
Hans-Jörg Weinschenk
Heinz Weinschenk
Gisela Weintritt
Scot Weir
Dorothea Weiss
Ingeborg Weiss
Corby Welch
Jonathan Welch
Hartmut Welker
Dieter Weller
Marianne Weltmann
Ursula Wendt-Walther
Ortrun Wenkel
Spas Wenkoff
Wenko Wenkoff
Siv Wennberg
Jörn E. Werner
Elisabeth Werres
Helene Werth
Erich Wess
Kurt Westi
Alexandra von der Weth
Günter Wewel
Gudrun Wewezow
Kimball Wheeler
Lynne Wickenden
Ernst Wiemann
Erika Wien
Peter Wienen
Otto Wiener
Konrad Wienhold
Karen Wierzba
Tadeusz Wierzbicki
Hans Wilbrink
Wolf-Dieter Wild
William Wildermann
Herta Wilfert
Judith Wilkinson
Daniel L Williams
Robert Williams
Sally Williams-Haik
Anne Williams-King
Jörn W. Wilsing
Carol Wilson
Peter Wimberger
Gösta Winbergh
Katherina Wingen
Erich Winkelmann
Hermann Winkler
Andreas Winkler
Martina Winter
Peter Winter
Matthias Wippich
Dorothea Wirtz
Peter Witsch
Wolfgang Witte
Heike Wittlieb
Ekkehard Wlaschiha
Rüdiger Wohlers
Marek Wojciechowski
Raymond Wolansky
Heidi Wolf
Marion Wolf
Martin Wölfel
Martin Wolff
Tobias Wolff
Karl Wolfram
Paul Wolfrum
Kurt Wolinski
Sheila Wolk
Eduard Wollitz
Leonardo Wolovsky
Karl Wolters
Stephanie Woodling
Thomas Woodmann
Donna Woodward
William Workman
Robert Wörle
Rainer Worms
Hans Joachim Worringen
Cornelia Wosnitza
Stefania Woytowicz
Cornelia Wulkopf
Carol Wyatt
Eleonore Wyborski
Lou Ann Wyckoff
Catrin Wyn-Davies
Franz Wyzner

Y
Rohangiz Yachmi
Mino Yahia
Rachel Yakar
Yoshihisa Yamaji
Simon Yang
Keiko Yano
Margaret Yauger
Janice Yoes
Duck-Hee Yoon
Tadao Yoshie

Z
Mathias Zachariassen
Hilde Zadek
Tomasz Zagorski
Bianca Zambelly
Amadeo Zambon
Mihai Zamfir
Mara Zampieri
Meredith Zara
Pieris Zarmas
Jeannette Zarou
Rainer Zaun
Mario Zeffiri
Gejza Zelenay
Elena Zelenskaja
Albert Zell
Richard Zeller
Karin Zelles
Csilla Zentai
Georg Zeppenfeld
Jitka Zerhauová
Andrea Zese
Gerti Zeumer
Delores Ziegler
Gabriele Ziegler
Doris Ziemer
Ingeborg Ziersch
Ruth Ziesak
Christamaria Ziese
Peter Ziethen
Christa-Maria Zigan
Theo Zilliken
Wolfram Zimmermann
Ruth Zimny
Christiane Zinkler
Hugo Zinkler
Wessela Zlateva
Sonja Zlatkova
Rita Zorn
Boiko Zvetanov
Teresa Zylis-Gara

Schauspielerinnen und Schauspieler

Rüdiger Bahr
Harald Beutelstahl
Udo Bodnik
Cedric Bradley
Martin Bukovsek
Corné du Crocq
Bruno Dallansky
Joseph Dieken
Marianne Dorka
Pavel Fieber
Andràs Fricsay
Uwe Friedrichsen
Cornelia George
Susanne Gerdom
James de Groot
Heinrich Hambitzer
Klaus Hellmold
Paul Hörbiger
Hanns-Dieter Hüsch
Lisa-Maria Janke
Gerald Kohl
Jürg Löw
Helmut Lohner
Lore Lorentz
Sona MacDonald
Gianni Meurer
Manuel Muerte
Juliana Neves
Josef Ostendorf
Jörg Reimers
Horst F. Schäfer
Otto Schenk
Katherina Schmidtlein
Tom Searle
Wolf-Dietrich Sprenger
Dorothea von Stein
Sonja Sutter
Birgit Thomas
Rebecca Walsh
Thilo Weber
Hanne Wieder
Helmut Winkelmann
Manfed Zapatka
(keine Grwäht auf Vollständigkeit)

Opernstudio / Junges Ensemble Rheinoper

Leitung:
Robert Schaub
Georg Reinhardt
Heinz-Werner Faust
Dr. Ilka Kügler
Thomas Gabrisch
Sanda Rintzler
Francis Corke
Hermann Schneider
Günther Albers
Laurence Dale
Tobias Richter
Robert Lichter
Christoph Kurig
Solorepetitoren Opernstudio:
Karl-Heinz Ackermann
Philippe Adam
Florian Appel
Inna Batyuk
Rainer Berger
Otto Honeck
Franz Klee
Anton Kolar
Sanda Rintzler
Paul Svendsen
Walewein Witten

Sängerinnen und Sänger des Opernstudios Spielzeit 1964–2005

A
Martin Ackermann
Bert Amkreutz
Bence Asztalos

B
Raminta Babickaite
Mechthild Bach
Kenneth Bannon
Ulf Barnitzke
Rüdiger Baumann
Hildegard Behrens
Gabriele Beißner
Peter Benecke
Barbara Berens
Cornelia Berger
Cordula Berner
Wolfgang Biebuyck
Daniel Böhm
Claudia Boettcher
Brigitte Borchers
Edelgard Breustedt
Lilo Brockhaus
Dagmar von Bronewski
Michael Busch
Ulrike Busch

C
Janet Cobb
Margaret Cowie

D
Fabrice Dalis
Willi Dams
Lee Davis
Nese Demirdes
Francisca Devos
Albert Dohmen
Anne Donnadieu
Steve Drakulich
Renate Dreis
Eliseda Dumitru
Christophe Duringer

E
Martin Eichwalder
Josefine Engelskamp
Christoph Erpenbeck

F
Friederike Faist
Caspar John Fawden
Friedrich Fehr
Daniel Fiolka
Uta Freyer
Susanne Freyler
Horst Frohn

G
Maria Luz Garcia
Oscar García de Gracia
Suzanne Gari
Donald George
Anette Glaser
Vladimir Gluschak
Christine Graham
Sandra Graham
Thomas Greuel
Julia Grinjuk
Eidur Gunnarsson

H
Michael Haffke
Günther Hansmeier
Wilmy van der Helm
Rosemarie Hey
Tobias Hieronimi
Anke Hoffmann
Henrike Hoffmann

J
Guido Jentjens
Gerda John
Brian Joyce
Byoung-Ho June

K
Gerd Kaczmarek
Bettine Kampp
Hiroko Kashiwagi
Joachim Keuper
Cesare Kim
Hyung-Ki Kim
Harald Kissling

Alfred Koch
Martin Koch
Yayoi Koizumi
Helmut Kolvenbach
Leena Kosola
Joke Kramer
Ulf-Maria Kühne

L
Gabriela Labanda
Thomas Laske
Jung-Hwan Lee
Robin Lee
Iris Lehmann
Ingrid Lehmann-Bartz
Itziar Lesaka
Maria Leszczynska
Tom Erik Lie
Celina Lindsley
Horst Lohenstein

M
Miya Majima
Maren Maxeiner
Juan Carlos Mera-Euler
Klaus Meyer
Martine Monod
Diane Moretti
Monika Moschner
Rudolf Müller

N
Volker Nassenstein
Christina Niessen
Halina Noeres
Raimund Nolte

O
Timothy Oldroyd
Frode Olsen
Netta Or
Margareta Orvelius
Renate Oster

P
Ekaterini Papadopoulou
Soto Papulkas
Alexandra Parris
Angel Pazos
Annette Pfeifer
Peter Pietzsch
Monika Piper
Klaus Planker
Kaja Plessing
James Pressler
Marcelo Puente
Tuomas Pursio

R
Christa Ratzenböck
Ortwin Rave
Matthias Reinders
Elizabeth Reinhart
Rashi Reinhart
Juan Ribalta
Leonora del Rio
Rachel Robins
Friedemann Röhlig
Franziska Rötting

S
Olga Sandu
Marit Sauramo
Rolf A. Scheider
Renate Scheler
Tina Scherer
Bernhard Schneider
Sabine Schneider
Frank Schneiders
Kim Schrader
Eike Wilm Schulte
Dieter Schweikart
Maria Schwöllinger
Mathias Seifert
Peter Seiffert
Daniel Shay
Gudrun Sieber
Helen Silver
Ralf Simon
Taru Sippola
Wicus Slabbert
Bernhard Spingler
Patricia Stone

T
Luiz Tenaglia
Róbert Tóth
Berthold Tripp
Sybille Trodler
Anton Trommelen

U
Hildegard Uhrmacher
Raimund Urbanski

W
Rose Wagemann
Erika Wagner
Akeshi Wakamoto
Carolyn Weber
Jörn E. Werner
Lucja Wierzbinska
Sally Williams-Haik
Katharina Wingen
Martina Winter
Heike Wittlieb

V
Marco Vassalli

Y
Duck-Hee Yoon

Z
Peter Ziethen
Christiane Zinkler

Sängerinnen und Sänger des Jungen Ensembles Rheinoper Spielzeit 2005/06

Fabrice Farina
Julia Grinjuk
Iwona Lesniowska
Sergio Raonič Lukovič
James Martin
Christina Niessen
Véronique Parize
Sergey Tkachenko
Eva Vogel

Das Opernstudio wurde zwar 1961 gegründet, war aber den Pressemitteilungen zufolge zunächst eine hausinterne Förder- und Weiterbildungseinrichtung der Deutschen Oper am Rhein für Sänger und Tänzer, die mit einem Normalvertrag Bühne als feste Ensemblemitglieder am Hause engagiert waren. Aus den vorhandenen Unterlagen konnten die Sängermitglieder des Opernstudios der Spielzeiten 1961/62 bis 1963/64 nicht ermittelt werden. Erst seit der Spielzeit 1964/65 war das Opernstudio eine Abteilung mit eigenem Sängerensemble.

Chor

Chordirektoren:
Hans Frank
Rudolf Staude
Volkmar Olbrich
Gerhard Michalski

Stellvertretende Chordirektoren:
Rudolf Staude
Jürgen Schulz
Winfried Maczewski
Martin Bober
Wolfgang M. Sieben
Wolfgang Dünwald (2. Chordirektor)
Christoph Kurig

Chormitglieder:

A
Raymund Ade
Elisabeth Adrian
Edith Allary
Albert Althaus
Therese Amels
Ingrid Andreé
Gustl Arnhofer
Karin Assfalg-Lugano
Alexander Avramenko

B
Gerhard Bannas
Alfred Banse
Gesine Bauer
Detlef Baule
Dietlinde Becker
Siegbert Becker
Piotr Bednarski
Emile Berghaus
Horst Bethe
Jutta Bethsold
Helga Beule
Günther Bittermann
Stefanie Blenskens
Josef Böckmann
Maria Bodewig
Nelly Boers
Thomas Boldt
Marianne Botz
Gisela Bourda
Gisela Braun
Edith Brenn
Heribert Bruckmann
Elisabeth de Bruin
Gerd Bücker
Maryna Bull
Michael Busch

C
Hans Günther Chabell
Jin-Gyn Chang
Yun Hwan Cho
Grzegorz Ciorga
Willi Conrads
Marie-Luise Croonenberg

D
Astrid Daun
Viktoria Demkina
Felizitas Deubel
Reinhard Dingel-Schulten
Else Ditgens
Gerhard Dohmen

E
Ingrid Eggert
Sibylle Eichhorn
Jörg Eifler
Walter Ermel
Siegfried Etienne

F
Ida Faiß
Georg Felsner
Jörg Flick
Walter Francke
Lutz Franke
Margrit Franke
Walter Franke
Angela Froemer
Fritz Fuchs

G
Leonore Gedat
Franz Geratz
Fritz Gielen
Kristina Gloge
Günter Gola
Ann Görg
Heinz Greß
Gert Gruner
Margit Gruner
Ida Grünwald

H
Lieselotte Haberzettl
Marianne Hacke
Wolfgang Hackenberg
Herbert Hafeneger
Kate Hagemann
Franz Hartmann
Gerwita Hees
Ursula Hegmanns
Willy von der Heiden
Max Heitland
Karin Hellmich
Maria Hermann
Hans Hermanns
Klaus Herrmann
Maria Heselmann
Carla Hieke-Ikena
Cieko Higashi
Claudia Hildebrandt-Wachowitsch
Silke Hillebrecht
Susanne Hofmann-Babenitz
Helga Hönig
Ingrid Hoppe
Johanna Hörmann-Müller
Mechthild Hülters

I
Katja Isken

J
Karin Jacobs
Werner Jacobs
Clemens Janker
Sylvia Jansen
Maria Jeckel
Gerda John
Matthias Juchem
Wilfried Juds
Henryk Jureczko
Beatrix Jütten

K
Heinz Kall
Shin-Deock Kang
Helmut Kerbusch
Volker Kiefer
Jwa-Kyeom Kim
Josef Kistermann
Manfred Klee
Charlotte Klintwort
Robert Horst Klöpper
Simone Klostermann
Anya Knittel
Gerhard Koopmann
Gunther Korth
Elimar Köster
Margarete Kottsieper
Martin Krämer
Ruth Krämer
Hermann Kreisel
Irmgard Kreuter
Visnja Krnjak
Edith Krupp
Josef Küchenberg
Willi Kuhlmann
Erna Kühn
Josef Kump
Manuela Kunze
Andreas Kuppertz
Josef Kurek

L
Fritz Lämmken
Werner Leander
Edmund Lehmann
Edith Lehrmann
Andreas Lenkeit
Thomas Ulrich Lessig
Werner Leuwer
Thomas Lippert
Heinrich Lorenz

M
Liselotte Maczulat
Marianne Mann
Andrea Marc
Ruth Mauderer
Silvia Mauer
Gerd Meiswinkel
Waltraut Menze

Ulrike Merten
Josef Meutsch
Astrid Meyer-Eckler
Brunhilde Meyer-Lämmken
Diana Möller
Willi Moortz
Ingeburg Moscheik
Adolf Muckel
Ludwig Muckel
Hannelore Mühlnickel
Anni Mülders
Anne Müller
Marion Müssiger
Ludwig Mütsch

N
Hans Neidhardt
Halina Noeres
Jan Pawel Nowacki

O
Robert Odendahl
Hans-Ulrich Ohse
Barbara Olschner
Irmgard Op den Orth
Cornelia Orendi
Franziska Orendi
Natascha Orlob

P
Dae-Il Park
Gudrun Paß
Elmar Peters
Hans Peters
Dita Petzold
Claus Planker
Beatrice Plocher
Oldrich Polasek
Frans-Martin Preihs
Johannes Prenger
Doris Prien
Susann Pye

R
Franz Radinger
Ortwin Rave
Josef Redenbeck
Klaus Reif
Peter Reimann
Angelika Richter
Wilhelm Richter
Heinz Riemenschneider
Waldtraud Rienaecker
Hans Rietjens
Hans Rochold
Paul Rolwes
Poel van Rooij
Manfred Röttger
Margarete Rübsam
Hannelore Rüffer
Horst Ruppe

S
Günter Saam
Runwalt Salzer
Hans-Günther Sandrock
Ursula Sardelic
Helga Schaarschmidt
Wilhelm Schaefer
Ella Schier
Carola Schleisick
Johannes Schlenker
Hanspeter Schmidt
Karin Schmidt-Lugano
Elli Schmitz
Ursula Schmitz-Lenders
Karl-Thomas Schneider
Inge Schock
Barbara Schoedon
Andreas Schönberg
Lothar Schönlebe
Annemarie Schöttgen
Eva Marianne Schroeder
Petra Schulteis
Rolf-Herbert Schulz
Marlene Schumacher
Markus Schürmann
Herbertine Schweikert
Elisabeth Schwier
Oswald Seifen
Natalie Senf
Gerhard Siemen
Sylvia Siwak
Ludwig Spang
Anni Splittdorf
Helga Staudt
Thea Steffen
Ingrid von der Stein
Ludwig Steiner
Roland Steingießer
Werner Stöckermann
Wolfgang Stoll
Maria Strietholt
Bernhard Stuth
Inge Swoboda
Hellmuth Szczypeski
Margarte Szuwart

T
Ömer Temizel
Ursula Tesch
Magdelene Theuerkauf
Dolly Thieme
Friedrich Thillmann
Wolfgang Thurman
Marieanne Tillmanns
Maria Tkotz
Norbert Tomeleri
Alfred Traeder
Mara Trump
Izabella Turhan-Blaut
U
Kurt Uffelmann
Romualdas Urbonas

V
Ana Vassalo
Helmy Veith-Rübsamen
Ingrid Viertel
Annette Vogt
Manfred Vojtkoviak
Karl Vüllings

W
Kurt Wagner
Klaus Walter
Karin Weigel
Edith Weilert
Hans Werner
Peter Wienen
Helene Wirtz
Manfed Wojkowiak
Jürgen Wörner
Leszek Woziwoda

Z
Magda Zeppenfeld
Ruth Zimmer

In den Jahren 1960-1965 waren die Chormitglieder nicht namentlich vermerkt.

Ballett

Ballettmeister / Ballettdirektoren:
Otto Krüger
Nika Nilanowa
Werner Ulbrich
Erich Walter
Paolo Bortoluzzi
Heinz Spoerli
Youri Vámos

*Künstlerischer Assistent des Ballettdirektors / Leiter der Ballettschule:**
Leon Kjellsson

*Betriebsleitung und Management:**
Oliver Königsfeld

*Organisationsleiter:**
Rainer von Camen

*Produktionsleiter:**
Marc Wenke
Ballettrepetitoren:
Chun Chi An
Alexey Botvinov
Armando Cabrera
Jozef Czarnik
Charlotte Eftimiades
Anne Halasz
Hille Hillemann
Anton Illenberger
Wlozimierz Kreszowiak
Davor Krnjak
Reinhold Kubik
Norbert Müksch
Kees Pelger
Jacqueline Richard
William Riddlespurger
Anka Roth-Schutzbach
Rolf Michael Schiemenz
Irena Sobczynska
Igor Tetelbaum
Abraham Tumarkin
Gregor Zimmermann

Choreografen:
(siehe Chronik 50 Jahre DOR)

Tänzerinnen und Tänzer

A
Lukash Abrahamyan
Richard Adler
Hilmar Adriaans
Alexej Afanassiev
Péter Agárdi
Abimael Aguilar
Christopher Akrill
Fatih Alan
Véonique Albert
Guy Albouy
Marion Albrecht
Jordi Alcaraz
Manuela Alcia
Detlev Alexander
Olga Alexandrova
Heidi Almi
Mannela Aloia
Frederico Amato
Katrin Anderson
Petra Andréa
Wayan Angst
Sari Annelle
Gabor Anosi
Cédric Anselme
Igor Antonov
Marina Antonova
Mikiko Arai
Carlotta Aricanli
Jukka Aromaa
Kirsten Arp
Outi Arvola
Kay Ashton
Ronald Ashton
Alexia Assad
Fenella Atkinson
Gino Aversa

B
Konstanze Bacher
Melinda Baker
Michael Baker
Iris Bakker
Attila Bakò
Sigrid Baltes
Lena Bank
Ferenc Barbay
Natalie Barbier
Peter Bartel
Farid Mohammadpour Baroug
Helmut Baumann
Sylviane Bayard
Victoria Becka
Doris Becker
Horst Becker
Sigrid Becker
Igor Bedick
Karla Beesemyer
Peter Beil
Lisa-Barbara Beisteiner
Laurel Benedict
Winfred Berger
Raymond Bertrand
Francesca Best
Fabricio Betti
Audrey Betts
Diana Biggart
Aina Bilkins
Dorothea Binner
Nicolas Blanc
Lotte Blau
Wela Bleyl
Emmanuel Block
Martial Bockstaele
Jean-François Boisnon
Joan Boix
Annette Bolle
Andrei Bolotin
Sylvain Boniface
Ursula Böntgen
Paolo Bortoluzzi
Marie Jinnette Bos
Sarah Bose
Andreas Böttcher
Stefan Böttcher
Richard Boulestreau
Yves de Bouteiller
Paul Boyd
Andriy Boyetskyy
Cedric Bradley
Janet Bradley
Dagmar Brand
Herbert Brand
Egon Braun
Ilse Bräutigam
Sabrina Brazzo
Peter Breuer
Stanislava Brezovar
John Brice
Anthony Bridgman
Markus Brühl
Matthias Brühlmann
Annika Bruhns
Juliette Brunner
Michael Bucher
Wolfgang Buchhop
Elisabeth von Bülow
Lutz Bürge
Peter Butler
Elena Butrimovic
Lore Butzek
Stanislav Buzek
Ivan Buzga

C
Lya Cabral
Joan Cadzow
Mary-Louise Caldwell
Nanou van der Cam
Rainer von Camen
Yalcin Canalp
Leonore Capell
Hans Carrasz
Hugo de Carvalho
Rodolfo Casavalle
Cesar Cataldi
Emilie Cattin
Monica Caturegli
Sabine Caussade
Michèle Ceballos
Hakan Çelikkol
Teresa del Cerro
Anaïs Chalendard
Nicholas Champion
Geneviève Chaussat
Martine Chavignot
Jochen Chruschwitz
Erkan Cimenciler
Eleonora Citterio
Susan Clark
Sefton Clarke
Kerin Clifford
Boaz Cohen
Brendan Collins
Emma Collins
Iris Colombini

Chloë Compin
Maureen Connor
Theodore Constant
Simon Cooper
Christian Corcel
Fréderic Cornet
Barbara Cortez
George Coss
Claudia Creutz
Walter Cuhay
Joyce Cuoco
Erika Czarnecki
Laszlo Czétényi

D
Stéphane Dalle
Christine Daltry
Christian Danhoff
Imogen Danson
Rafael Darder
Benyi Darnó
Karine David
James De Groot
Helge Degel
Olivier Deguine
Sandy Delasalle
Hugo Delavalle
Andreas Deloor
Marcelin Delorme
Mariel Delucchi
Renate Deppisch
Gwénola Déret
Jovan Despotovic
Evelyne Desutter
Katalyn Devay
Rosl Dietz
Roberto Dimitrievitch
Theo Dimopoulos
Brigitte Dircks
Sonja Dorner
Inna Dorofeeva
Ernani Dos Santos
Holly Doty
André Doutreval
Susanne Doyle
Jon Drake
Heinz Dressler
Lionel Droguet
Christophe Duault
Madelaine Duynstee
Bartek Dybowski

E
Jessica Ebert
Ingrid Eckert
Cornelia Ehmann
Kristina Ehrs
Mats Ek
Rita van El
Robert Elliott
Dagmar Eltze
Ingrid Emde
Wolfgang Enck
Patrice Estanco
Anjuta Eulenburg
Eva Evdokimova

F
Danielle Fabre
Jacqueline Fabre
Russ Falen
Stephanie Faranda
Mireille Favarel
Alicia Fernandez
Giulia Ferrari
Svetlana Festchenko
Fiona Fielding
Mivoslav Fila
Carine Fishman
Ursula Fleitmann
Thomas Fletcher
Camillo Flores
Bruno von Flüe
Claus Foer
Isabelle Forveille
Ursula Frangi
Alexis Freeman
Loris Freeman
Elfgard Friedemann
Stefan Friedenreich
Bettina Fritsche
Niels Funke

G
Mario Galizzi
Raul Galleguillos de Obieta
Rodrigo Galliano
Franklin Gamero
Wilman Gamero
Denys Ganio
Christine Gaugusch
Deborah Gayle
Simone Geiger
Evelyne Gerasch
Judith Gerber
Ulrich Germer
Marie-Françoise Géry
Valérie Ghiglione
Maria Giambona
Yvonne Gilchrist
Axelle Girollet
Wanda Godlewska
Axel Goerlt
Micaela Göhring
Sonia Goicoechea
Claire Golluccio
Meylem Gonzales
Eleonora Gori
Peter Gormann
Mariko Goto
Tatjana von Gottschalk
Marina Grandjean
Jane Gray
Stevan Grebeldinger
Stella Greenwood
Emmanuelle Grizot
Eva Grobstas
André Groenendijk
James de Groot
Uwe Gruber
Nikita Gsovsky
Dominique Guillemassé
Sylvain Guillot
Laurentiu Guinea
Andreas Guldner
Hermann Guthmann

H
Filicity Hader
Silvia Haemmig
Yves Haenni
Harry Hagen
Sabine Hagenbüchle
Jan Hain
Armen Hakobyan
Ana Halas
Di Hamil
Felicitas Hanack
Wojciech Hankievicz
Misako Hara
Vlastimil Harapes
Ute Harder
Martina Hardt
Ralf Harster
Karla Hartmann
Michael Hartmann
Minako Hashimoto
Manuela Haudek
Vaclav Havlik
Verina Hayes
Olivier Hazard
Paul Haze
Vivien Heath
Nicolas van Heems
Bernhard Hehl
Riitta Heinonen
Helga Heinrich
Helga Held
Xavier Henry
Werner Henssler
Rolf Hepp
Istvan Herczog
Beatrix Herder
Henry Hermes
Marta Herrero
Waltraud Herweck
Götz von der Heyden

Parren Higgins
Laurent Hilaire
Jhane Hill
Thomas Hinterberger
Arne Hoffmann
Christer Holgersson
Elke Holle
Dwanye Holliday
Hannu-Pekka Holmström
Greetje den Hond
Eva Hoppe
Harald Horn
Christina Horvath
Lajos Horvath
Paul Horvath
Lynn Houghton
Martin Howland
Young-Soon Hue
Daniel Hütten

I
Gheorghe Iancu
Sergei Ignatjev
Libuse Illiova
Zoltan Imre
Kathryn Irey
Stanislaw Iskra
Stefan Israelowski
Liliana Ivanoff

J
Palle Jacobsen
Angela Jamieson
Monique Janotta
Mark Jeitner
Gabriela Jenk
Victor Jeronimo
Heinz Joachim
Kendra Johnson
Maria Estela Johnson
Peter Jolesch
Mariane Joly
Bojan Jotow
Fabrice Jucquois
Tero Julku
Claudia Jung

K
Suzanna Kaic
Lila Kakkava
Natalia Kalinitchenko
Karl-Heinz Kanzler
Ursula Kanzler
Ulrich Kapschuk
Falco Kapuste
Vladimir Karakulev
Anna-Karin Karlsson
Ina Katterfeld
Urs Kaufmann
Wolfgang Kegler
Sandra Kerr
Silvia Kesselheim
Dominique Khalfouni
Uliana Khoudoikina
Gregory Kimble
Beata Kimic
Nicholas Kirby
Juha Kirjonen
Leon Kjellsson
Timothy van Kluyve
Ursula Knaflewsky
Hans Knill
Beatrice Knop
Hans Knütter
Bram Koch
Inge Koch
Janine Koertge
Thomas Kolbe
Alexandra Koltun
Barbara Korge
Lia Kouwenhoven
Andrea Kramesovà
Gudrun Kranz
Ingeborg Kreetz
Winfried Krisch
Debra Kruesel
Otto Krüger
Karen Kuckartz

L
Victoria Lahiguera
Peter Lambert
Gaël Lambiotte
Heinz Langel
Juan Lans
Edgardo Lattes
Rolando Lattes
Denise Laumer
Serge Lavoie
Thais Leavitt
Franck Leberquier
Sherri LeBlanc
Nathalie Leger
Franck Legros
Françoise Leick
Gérard Lemaitre
Enriqueta Leon
Marylin Lewis
Sumi Lindholm
Ivan Liska
Günther Lobisch
Cesar Jose Locsin
Claude de Longe
Douglas M. Lopez
Iliane Lopez
Alexander Lorch
Konstantin Lorenz
Cyril Lot
Ilja Louwen
Catherine Loveless
Jörg Lucas
Olivier Lucea
Domenico Luciano
Marcel Luipart
Jillian Luke
Liliane Lyn
Leanne Lynch
Deborah Lynn

M
Sandra Mace
Stephanie Macoun
Heyley Macri
Marguerite Magin
Llewelyn Malan
Jevgeni Mamrenko
Philippe Mancini
Valerio Mangianti
Jörg Mannes
Annelies Mansfeld
Heinz Mansfeld
Laura Marin
Andrée Marlière
Guido Marni
Lysiane Maroiu
Glenda Marr
Ben Martens
Istvan Martin
Jean Martinelli
Luca Masala
Peter Mason
Sébastién Mata
Michal Matys
Silke Matzen
Marina Mavian
Vaclav Mavlik
Victoria Mazzarelli
Roberta Mazzoni
Danilo Mazzotta
Daniel Meja
Philipp Melia
Fernando Melo
Marielena Mencia
Santiago Mendez
Jolinda Menendez
Joyce Merklé
Marta Merrero
Jorinde Meßlinge
Erika Mester
Michelle Metz
Gianni Meurer
Ursula Meyer
Bora Mladenovic
Louis Modave
Henk Moens
Laszlo Mohay
Michael Molnar

Marc Mondelaers
Paz Montero
Claire Moore
Shannon Moreno
Carly Morgan
Kaori Morito
Pamela Morley
Aymeric Mosselmans
Henry Mouhedin
Slavek Muchka
Eva-Maria Müller
Renate Müller

N
Tomoko Nagai
Tamas Nagy
Bruno Narnhammer
Viava Natcheva
Gerald Neeb
Sándor Nèmethy
Shumpei Nemoto
Bojana Nenadovic
Brigitte Neske
Ulrike Netz
Noleen Nicol
Nika Nilanowa
Simona Noja
Joel Norvell
Gianluca Nunziata

O
Allan Ocen
Luise Offenberg
Miho Ogimoto
Chieco Ogushi
Hildur Olafsdóttir
Alicia Olleta
Vera Olroth
Almira Osmanovič
Yusuke Osozawa
Michou Osses
Bretislav Otevrel
Daniel Otevrel
Marina von Othegraven
Karen Otte
Ton Ouderlig

P
Gerardo Pacheco
Mercedes Pacheco
Patrice Pacli
Katia Pagano
Linda Page
Sighilt Pahl
Cristina Palade
Caroline Palmer
Domenico Palmieri
Christoph Paluch
Enrico Palvarini
Zoé Paneritis
Natalya Pankewitsch
Patrice Paoli
Thierry Paré
Sallyanne Parkes
Randolph Parrott
Konstantin Patsalas
Bruno Paul
René Pegliasco
Helena Pejskova
Christel Pelz
Emmanuel Perrollaz
Myriam Perronno
Ronald Perry
Joachim Peter
François Petit
Strojan Petrovic
Svetlana Phechtchenko
Günther Pick
Niloufer Pieris
George Pietro
Yanis Pikieris
Vadim Pisarev
Ilona Pistoor
Jean-François du Plessis
Temira Pokorni
Vladimir Pokorni
Annelies van der Polder
Jean-Jacques Pomperski
Noëlla Pontois
Ingrid Port
Franz Potisek
Miroslov Prchlik
Eileen Price
George Prieto
Monica Puerta
Dawn Pyke

R
Mile Radojcic
Zoran Radojcic
Zivko Radonjic
Letizia Raimondi
Norma Raimondi
Macarena Ramos
Peter Rapos
Morten Rasmussen
Roland Rasmussen
Krisztina Ravacz
David Rehnström
Hugo Reindt
Michael Revie
Marc Ribaud
Gerd Richert
Rotraut Richter
Werner Richter
José Pedro Ridolfo
Merlin Ries
Marie Riquet
Buenaventura Rivera
France Roayne
Maryvonne Robino
Rolf Rödiger
Antonio Rodriguez
Hans Rohde
France Ronayne
Roswitha Rossack
Claire Rothe
Edel von Rothe
Helga Rothenberg
Irmgard Rother
Alain Rouillon
Csilla Rozsà
Rodrigo Rudas
Cristiana Ruella
Elena Ruiz
Alexander Rulkevich
Marianne Rumjantzeva-Jakovlew
Werner Rumpf
Henry Rushing
Timothy Rushton
Hector Russo
Marianna Ryzhkina

S
Cathrin Sachse
Monika Sagon
Nadja Saidakova
Suzanne Salimi
Cynthia Samchee
Heinz Samm
Francisco Sanchez
Juan Sanchez
Xavier Sanchez
Sylvia Sangiorgio
Jorge Sansinanea
Alvaro dos Santos
Norberto dos Santos
Danuta Sawiel
Aurelien Scannella
Hildegard Schaefer
Christine Schaefers
Steffi Scherzer
Massimo Schettini
Margarete Schlegel
Ulrich Schmissat
Klaus Schöler
Christa-Maria Schötschel
Klaus Schötschel
Carl-Heinz Schrader
Gert Schulze
Heiner Schunke
Roberta Scorza
Colleen Scott
Tom Searle
Julie Selwood
Yannick Sempey
Karine Seneca

Gerhard Senft
Stephen Shaw
Reda Sheta
Judy Shoaff
Nemoto Shumpei
Nicholas Sica
Dmitri Simkin
Jörg Simon
Anna Simondi
György Skakály
Mina Skenderija
Patricia Slachmuylders
Alexej Smoliakov
Martine-Michelle Smorto
Tilly Söffing
Stefanie Sogor
Lucia Solari
Melanie Soloman
Spencer Soloman
Solange Sondeyker
Laurence Souc
Bruce Speirs
Lothar Spiller
Shane Spooner
Mia Stagh
Andrew Stevens
Siegfried Stolpmann
Iskra Stoyanova
Blaga Stoycheva
Hristina Stoycheva
Eduard Straub
Yolande Straudo
Violanta Stromeyer
Wolfgang Strzalla
Nini Stucky
Rori Suarez
Matthias Suneson
Esther Sutter
Karine Sutter
Olga Suvorova
Katarina Svetlova
Daniela Svoboda
Jiri Szczudlik
Attila Szilveszter

T
Makiko Takii
Susan Taylor
Isabelle Taylor
Ronald Teissier
Uta Templin
Iris Tenge
Mirja Tervamaa
Daniel Thomas
Bernhild Thormaehlen
Linda Thorp
Jonathan Thorpe
Nancy Thuesen
Max Tichauer
Catalin Tiganasu
Matti Tikkanen
Saskia Tindle
Günther Tolkmitt
Julian Tonev
Alessandra Tonoletti
James Russel Toth
Matthew Tusa
Kim Traynor
Karin Trodler
Margareta Trofil
Lisel Tubbesing
Lazo Turozi
Matthew Tusa
Cécile Tuzii

U
Akiyo Uchida
Werner Ulbrich
Monica Uta

V
Achmed Valk
Sergei Vanaev
Sophie Vandermeersch
Juha Vanhakartano
Tina Vasilaki
Yvonne Vendrig
Nicole Verch
Corinne Verdeil
Konstanze Vernon
Filip Ververka
Liege Villanova
Anna Vita
Philippe Vivenot
Trinidad Vives
Anthony de Vletter
Eugenie Voigt
Nedeljko Vojkic
Petr Vondruska
Sandra Vulcan

W
Monika Wacker
Wiebke Wackermann
John Waddell
Margrit Waldow
Natasha Waldron
Christina Wallace
Sylvia Walter
Carol Warner
Andrew J. Warth
Julian Waugh
Imogen Wearing
Deborah Weaver
Véronique Weber
Oliver Wehe
Barbara Weil
Hannelore Weingarten
Marc Wenke
Melissa Werner
Neil Westmoreland
Maree White
Judy Wickes
Jürgen Wienert
Michael Wiessner
Carlotta Wilhelm
Elaine Willey
Edward William
Carolyn Williams
Charles Williams
Ann Williamson
Marcus Williamson
Philip Wilsdon
Georg Winterholler
Ireneusz Wisniewski
Lilia Wittmaier
Peter Wohlfahrt
Karl Wohlmuth
Janusz Wojciechowski
Inge Wokatsch
Rudolf Wolf
Daniel Woloschuk
Paul Wringe
Hans Wrona
Kazimierz Wrosek
Alan Wullschleger

Y
Risa Yajima
Eriko Yamashiro
Marcos Yanez
Yang Yee

Z
Otto Zajic
Eva Zamazalová
Xenia Zarkova
Lucio Zarlenga
Jan Zerer
Alexandra Ziegler
Pantelis Zikas
Susanne Züge
Sergio Zuniga
Petr Zuska
Robin van Zutphen
Katerina Zwelebilova
Thomas Zybura

Technische Direktion:
Walter Huneke
Otto Fischer
Ernst Wagenbauer
Lothar Bahr
Gerhard Becker
Matthias Nitsche
Rainer Stute

Technische Leitung
Bühnenbetrieb Düsseldorf:
Dietrich Wagenbauer
Karl-Heinz Hamacher
Uwe Kocur

Technische Leitung
Bühnenbetrieb Duisburg:
Ernst Wagenbauer
Hermann Rost
Rainer Stute
Guido aus dem Siepen

*Leiter der Ausstattung:**
Heinz Ludwig
Heinrich Wendel

*Leitung des Ausstattungsbüros:**
Gerda Zientek
Rainer Hendrik Nagel

Leitung des Beleuchtungswesens:
Peter Heß
Kurt Winter
Klaus Gärditz
Hanns Haas
Volker Weinhart

Tonmeister und
*Leiter der Tonabteilung:**
Thomas Gabbert

Leitung Tontechnik Düsseldorf:
Helmut Packeiser
Thomas Gabbert

Leitung Tontechnik Duisburg:
Karlheinz Frensch
Klaus Nawrocki
Oleg Surgutschow

Leitung der Kostümwerkstätten:
Willi Balz
Hanns-Willi Kraemer
Günter Kappel
Hans-Günther Willerscheidt
Danielle Laurent
Claudia Schinke
Birgit Wentsch

Chefmaskenbildner:
Wilhelm Walgenbach
Hans-Rudolf Müller
Christiane Stobinski
Otto Braun
Frantisek Machač
Bernd Staatz

Verwaltung

*Personalleiter:**
Bettina Pesch
Heidi Schäfer
Stephan Porten
Jürgen König (Leiter
Referat Recht und Personal)

*Leiter der Finanzbuchhaltung:**
Rudolf Zänker
Peter Ackermann

*Leiter Finanz- und Rechnungswesen:**
Jürgen Hennemann
Martin Broch
Kai Gollan
Frank Baumann

*Leiter Verkauf und Service:**
Eckart Schulze-Neuhoff
Eva Bucht
Joachim Weber

Düsseldorfer Symphoniker
Spielzeit 2006/07

Generalmusikdirektor: John Fiore
Ehrendirigent: Hans Wallat
Intendantin: Vera van Hazebrouck

Musikalischer Assistent des Chefdirigenten:
Richard Owen

1. Violine
Jens Langeheine
Franziska Früh
Emilian Piedicuta
Egor Grechishnikov
Andrea Kuhnlein-Clemente
Roland Faber
Ekkehard Fucke
Michael Schwab
Tina Kim
Danuta Knuth
Sakuko Hayashi
Tadako Okabe
Elke Mehlin
Karin Schott-Hafner
Martin Schäfer
Ildiko Antalffy
Susanne Ripphahn
Dr. Berta
Metz-Kukuk
Bernhard Schöps
Tina Kim
Futaba Sakagushi,

2. Violine:
Silke Volk
Gabor Sinay
Pascal Théry
Uta Fiedler-Roy
Margaret Sbarcea-Ferrett
Benedikt Kramer-Rouette
Robert Schumann
Agnes Steinmetz
Boguslav Markwica
Beate Kleinert
Uta Ehnes
Sven Hartung,
Jutta Bunnenberg
Ileana Maria Tacu

Viola:
Ralf Buchkremer
Gabriel Sorel Bala-Ciolanescu,
Ludmilla Matters
Wolfgang Brettschneider
Gudela Blaumer
Klaus-Günter Hollmann
Markus Münchmeyer
Tomoyuki Togawa
Thomas Duven
David Krotzinger
Marlena Ulanicki

Violoncello:
Nikolaus Trieb
Do-Min Kim
Laurentiu Sbarcea
Jérôme Tédard
Jan Vymyslicky
Martina Gerhard-Ueberschaer
Stefan Ueberschaer
Wendy Nagel
Wojciech Majewski
Michael Flock-Reisinger
Martin Holtzmann

Kontrabass:
Wlodzimierz Gula
Florian Gmelin
Margaret Vaughn-Gössmann
Klaus Theilacker
Anatol Sienold
Gottfried Engels
Gerhard Wilhelm Hadem
Claus Körfer
Joachim Breitling

Flöte:
Yo Washio
Ruth Legelli
Friederike Krost-Lutzker
Masakatsu Muramatsu
Verena Theilacker

Oboe:
Taskin Oray
Gisela Hellrung
Martin Wiedenhoff
Manfred Hoth
Andreas Boege
Ulrich Brokamp

Klarinette:
Wolfgang Esch
Nicole Bornheimer
Adolf Münten
Jochen Mauderer
Georg Stump
Markus Strohmeier

Fagott:
Veit Scholz
Veikko Braeme
Martin Kevenhörster
Susan Fasang
Ulrike Jakobs

Horn:
Uwe Schrumpf
Leo Halsdorf
Karl Theo Molberg
Gernot Scheibe-Matsutani
Ralf Warné
Bernhard Reuber
Tim Lorenzen
Balthasar Davids

Trompete:
Rodney W. Miller
Alan Lee Kirkendall
Frank Ludemann
Josef Koczera
Tilman Bollhöfer

Posaune:
Martin Hofmeyer
Clemens Fritze
Jürgen Odenhoven-Kaiser
Jan Henrik Perschel
Arno Pfeuffer

Tuba:
Lothar Schumacher

Harfe:
Fabiana Trani
Sophie Schwödiauer

Pauke:
Hans-Joachim Schacht
Bert Flas

Schlagzeug:
Hans-Günther Schneider
Alfred R. Scholz
Helmut Huy
Dirk Neuner

Orchesterwarte:
Thomas Nöding
Holger Flesch
Kurt Werner Reske
Ulrich Hamann
Rainer Hergesell

Duisburger Philharmoniker Spielzeit 2006/07

Generalmusikdirektor:
Jonathan Darlington
Intendant: Dr. Alfred Wendel
Geschäftsführer: Wilfried Gehse

1. Violine:
Siegfried Rivinius (Konzertmeister)
Florian Geldsetzer (Konzertmeister)
Tonio Schibel (Konzertmeister)
Christian Kreihsler (Vorspieler)
Hans-Christian Blumenberg
Rainer Gowin
Johannes Henkel
Akira Ishiguro
Grazyna Kempa
Mirjana Bajalovic-Kovacevic
Johannes Lenzing
Heide-Maria Milatz*
Richard Nowaczek
Birgit Schnepper
Christiane Schwarz

2. Violine:
Daniel Draganov (Stimmführer)
Mathias Bruns (stellv. Stimmführer)
Julia Dreßler
Johannes Heidt
Annegret Konopatzki
Nikola Kovatchev
Ivan Rosa
Rainer Schmude
Lydia Schultz
Tamas Szerencsi
Anke Vogelsänger
Gabriel Waldenmayer

Viola: Mathias Feger* (Solo)
Sophia Gehlen-Reuter (Solo)
Annelie Haenisch-Göller*
(Stellv. Solo)
Judith Bach
Peter Horejsi
Catherine Ingenhoff
Norbert Killisch
Hisaki Nitanda Bruno Reisdorff
Karla Rivinius
Veacheslav Romaliischi

Violoncello:
Friedemann Pardall (Solo)
Fulbert Slenczka (Solo)
Friedmann Dreßler* (Stellv. Solo)
Wolfgang Schindler (Vorspieler)
Kerstin Hytrek
Katharina Kern
Armin Riffel
Robert Kruzlics
Anselm Schardt
Anja Schröder

Kontrabass:
Ingo Feltkamp (Solo)
Rainer Mahlberg (Stellv. Solo)
Sigrid Jann-Breitling (Vorspielerin)
Hanno Fellermann, Thomas Klinger
Francesco Savignano
Christoph Weinig
Flöte: Stephan Dreizehnter (Solo)
Stefan Boots (Stellv. Solo)
Wolfgang Denhoff
Aileen Nowaczek

Oboe:
Martin Schie (Solo)
Imke Alers (Stellv. Solo)
Kirsten Kadereit-Weschta
Dalia El Guindi

Klarinette:
Jens Thoben (Solo)
Andreas Oberaigner (Stellv. Solo)
Andreas Reinhard
Ulrich Samtenschnieder

Fagott: Jens-Hinrich Thomsen (Solo)
Janos Fasang (Stellv. Solo)
Anselm Janissen
Laszlo Kerekes
Horn: Ioan Ratiu (Solo)
Nicolai Frey (Stellv. Solo)
Ton Laschet
Marcie McGaughey
Waltraud Lange
Johannes Otter

Trompete:
Roger Zacks (Solo)
Carl Anderson
David Crist
Ralf Martel

Posaune:
Norbert Weschta (Solo)
Fridolin Lürzel (Stellv. Solo)
Lars Henning Kraft
Gerald Klauzner

Tuba:
Ulrich Haas

Pauke, Schlagzeug:
Frank Zschäbitz (Solo)
Christoph Lamberty
(Stellv. Solo)
Siegmund Schick (1. Schlagzeuger)
Rüdiger Reinhardt

Harfe:
Verena Plettner*

Betriebsrat Düsseldorf Spielzeit 2006/07

Vorsitzender:
Ivan Caljkusic
Stellvertretende Vorsitzende:
Elisabeth Adrian
Romana Noack
Maria Hermann
Margitta Zimmer
Angela Wiziald
Stefan Heidemann
Bruno Balmelli
Dirk Bonnes
Franz-Josef Rummler
Ömer Temizel
Karl-Thomas Schneider
Gerd Büker

Betriebsrat Duisburg

Vorsitzender:
Dieter Reimann
Stellvertretender Vorsitzender:
Ingo Möllhoff

Christa Abendroth-Böge
Jutta Garrels
Friedhelm Renner
Ingo Möllhoff
Martin Kötter
Fredi Wilkniss
Lothar Raffel
Jörg Wiegand

Gesamtbetriebsrat

Gesamtbetriebsratsvorsitzende:
Elisabeth Adrian
Stellvertretender Vorsitzender:
Dieter Reimann
Dirk Bonnes
Ivan Caljkusic
Karl-Thomas Schneider
Martin Kötter
Ingo Möllhoff
Friedhelm Renner
Aufsichtsrat gGmbH
Siehe Dokument

Aufsichtsrat gGmbH Spielzeit 2006/07

Mitglieder des Aufsichtsrates
*Vorsitzender des Aufsichtsrates***
Joachim Erwin,
Oberbürgermeister Düsseldorf
*Stellvertretender Vorsitzender***
Adolf Sauerland,
Oberbürgermeister Duisburg

Mitglieder der Stadt Düsseldorf
Helmut Rattenhuber,
Stadtdirektor, Stadtkämmerer
Hans-Georg Lohe, Kulturdezernent
Friedrich G. Conzen, Ratsherr, CDU
Manfred Graff, CDU
Dr. Veronika Dübgen, FDP
Walburga Benninghaus, Ratsfrau, SPD
Rajiv Strauß, Ratsherr, SPD
Toni Mörger, Bündnis 90/Die Grünen

Stellvertretende Mitglieder
Dr. Alexander Fils, Ratsherr, CDU
Annelies Böcker, Ratsfrau, CDU
Monika Lehmhaus, Ratsfrau, FDP
Cornelia Mohrs, Ratsfrau, SPD
Gerd Spliedt, SPD
Marit von Ahlefeld, Ratsfrau,
Bündnis 90/Die Grünen

Mitglieder der Stadt Duisburg
Dr. Peter Langner, Stadtkämmerer
Karl Janssen, Beigeordneter für
Familie, Bildung und Kultur
Ellen Pflug, Ratsfrau, SPD
Udo Vohl, Ratsherr, SPD
Winfried Boeckhorst, Ratsherr, SPD
Helga-Maria Poll, Ratsfrau, CDU
Frank Heidenreich, Ratsherr, CDU
Heinz Pletziger, CDU

Stellvertretende Mitglieder
Joachim Linge, Ratsherr, SPD
Monika Busse, Bürgermeisterin, SPD
Dieter Lieske, Ratsherr, SPD
Judith Köhler, CDU

Norbert Knabben,
Bündnis 90/Die Grünen
Sigrid Volk-Cuypers, Ratsfrau, CDU

Freundeskreis
Prof. Dr. Dieter H. Vogel
Stellvertreter: Andreas Vogt

Land Nordrhein-Westfalen
Hans-Heinrich Grosse-Brockhoff,
Chef der Staatskanzlei und
Staatssekretär für Kultur
Stellvertreter: Wolfgang Hoffmann,
Ministerialrat

Betriebsrat Düsseldorf

Ivan Caljkusic, Vorsitzender
Elisabeth Adrian, Stellvertreterin

Betriebsrat Duisburg

Dieter Reimann, Vorsitzender
Ingo Möllhoff, Stellvertreter

*Positionen waren nicht von den Anfängen an ausgewiesen. Sie wurden erst in späteren Jahren bei der Deutschen Oper eingerichtet oder später nicht mehr besetzt.

**Die Positionen des Aufsichtsratsvorsitzenden sowie des stellvertretenden Aufsichtsratsvorsitzenden werden jährlich getauscht.

Ehrenmitglieder des Theaters

Karl Diekmann

Alberto Erede

Helmut Fehn

Kurt Gester

Gertrud Hanke

Gerd Högener

Alfons Holte

Monique Janotta

Falco Kapuste

Josef Krings

Martha Mödl

Arnold Quennet

Claire Rothe

Edel von Rothe

Peter-Christoph Runge

Robert Schaub

Rudolf Staude

Hubert Werder

Sponsoren

Wir danken

Freundeskreis Deutsche Oper am Rhein e.V., Düsseldorf

Citroën Deutschland AG, Köln

Werning Theatertechnik – Theaterbedarf GmbH, Recklinghausen

SIG Combibloc GmbH, Linnich

Impressum

Herausgeber
Prof. Tobias Richter,
Generalintendant
Jochen Grote,
Geschäftsführender Direktor
Deutsche Oper am Rhein,
Theatergemeinschaft
Düsseldorf-Duisburg gGmbH

Redaktion
Michael Leinert
Reinhard Manter
Redaktionelle Mitarbeit
Heidi Manter

Verlagslektorat
Anna Sophia Herfert
Gestaltung
Neil Holt, Köln
Produktion
Marcus Muraro

Gesamtherstellung
L & N Litho,
Druck und Medienvorstufen,
Waiblingen

Bildchronik 1956 – 2006
Dokumentation und Fotoauswahl
Frank Labussek
Wilfried Schmerbach

Aufführungschronik 1956-2006
Nelly Plümacher
Frank Labussek

Register 1956-2006
Nellly Plümacher
Heidi Manter
Reinhard Manter

© 2006 Deutsche Oper am Rhein und
DuMont Literatur und Kunst Verlag.
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 10: 3-8321-7728-0
ISBN 13: 978-3-8321-7728-7

Fotos
Trotz intensiver Recherche konnten nicht in allen Fällen die Urheberrechte zweifelsfrei geklärt werden. Die Herausgeber bitten gegebenenfalls um Nachricht.

Dank
Besonderer Dank gilt dem Theatermuseum Düsseldorf, dem Stadtarchiv Düsseldorf, dem Stadtarchiv Duisburg sowie der Bibliothek, dem Archiv der Deutschen Oper am Rhein und Eduard Straub

CD Dokumentation
Thomas Voigt
CD Herstellung
Ars-Produktion, Ratingen
Annette Schumacher
Manfred Schumacher

Titelfoto
Ks. Ludwig Grabmeier als Orpheus
in Claudio Monteverdis *L'Orfeo*
Foto: Eduard Straub

Redaktionsschluss: 1. Juni 2006